گجرات اردو اکادمی

(حکومت گجرات) گاندھی نگر

382017

پیشہ تو سپہ گری کا بھلا

وارث علوی

گجرات اردو اکادمی
(حکومت گجرات) گاندھی نگر

PESHA TO SIPHAGARI KA BHALA
(Critical Essays)
By. Prof. Varis Alvi

سلسلۂ مطبوعات : 5
پہلا ایڈیشن : October 1990.
تعداد : 500
قیمت : 56.00 روپے

ناشر
ڈاکٹر ہسو یاگنک (رجسٹرار)
گجرات اردو اکادمی (حکومت گجرات)
دفتر بھنڈار بھون سیکٹر ۱۷
گاندھی نگر ۳۸۲۰۱۷

Publisher :
Dr. Hasuyajnik (Registrar)
Gujarat Urdu Akademy
Dafter Bhandar Bhavan
Sector :- 17, Gandhinagar.
382017

مطبع

Printer: Riddhi Graphic, Odhav, Ahmedabad.

شمیم حنفی کے نام

پیش لفظ

اردو زبان کی ترقی و ترویج میں گجرات کا ایک اہم تاریخی رول رہا ہے۔ ناسازگار حالات کے باوجود آج بھی اردو میں تعلیم حاصل کرنے والے بچّوں کی تعداد ہزاروں تک پہنچتی ہے۔ آج بھی گجرات سے ایسے ادیب، شاعر، نقاد اور محقق پیدا ہوئے ہیں جن کے ادبی کارناموں کا اعتراف ہندوستان گیر پیمانے پر ہوا ہے۔ ان سربرآوردہ ادیبوں کی ہستی گجرات کے لیے باعثِ فخر ہے۔

اردو زبان کو گجرات میں نشو و نما پانے کے بہتر مواقع حاصل ہوں اور اس کی ترویج و تعلیم کی راہ میں جو دشواریاں حائل ہیں انہیں دُور کیا جا سکے، اس مقصد کے تحت ۱۹۸۶ء میں حکومتِ گجرات نے اردو اکادمی کی بنیاد رکھی۔

اکادمی نے زبان و ادب کی ترویج و اشاعت کے لیے بہت سے منصوبے بھی بنائے اور انھیں عملی جامہ بھی پہنایا۔ گجرات میں گجری ادب کا بڑا سرمایہ ہے جس کی تحقیق و تدوین کی بڑی ضرورت ہے۔ گجرات کے صوفی، شعرا اور علما پر تحقیقی اور تاریخی کتابوں کی اشاعت بھی ایک اہم فریضہ ہے۔ گجرات کے نئے اُبھرنے والے ادیبوں کی حوصلہ افزائی کے ساتھ ساتھ مقتدر ادیبوں کی کتابوں کی اشاعت کا جو منصوبہ اکادمی نے بنایا ہے، زیرِ نظر کتاب اسی کا ایک حصّہ ہے۔

اکادمی کے اشاعتی منصوبے میں گجری زبان و ادب کے متعلق نئے تحقیقی مواد کی فراہمی، تاریخِ گجرات سے متعلق اہم ماٰخذات کا اُردو میں ترجمہ، نایاب کتابوں کی دوبارہ اشاعت اور اہم مخطوطات کی نئی تدوین و طباعت شامل ہے۔

ہمارے یہاں بڑی مدت سے اردو گجراتی لغت کی کمی محسوس کی جاتی تھی۔ اکادمی کے زیر اہتمام اب یہ لغت اپنی تکمیل کے آخری مراحل طے کر رہی ہے۔

ہم ممنون ہیں سید شریف الحسن نقوی صاحب کے جنھوں نے ہمارے لیے کتابت کے دشوار گزار مراحل آسان کر دیے۔

ڈاکٹر ھسو یاگنک
سکریٹری، گجرات اردو اکادمی

فہرست

پیشہ تو سپہ گری کا بھلا

مزدوروں کی ٹریڈ یونین ہوتی ہے۔ بیوپاریوں کے مہاجن منڈل۔ صحافیوں کی پریس رپورٹرس یونین ہوتی ہے، دست کاروں کا گلڈ، اور پروفیسروں کا اپنا منڈل۔ سیاسی جماعتیں الکشن لڑتی ہیں۔ انقلابی گوریلا جنگ، اور سماج سیوک آشرم چلاتا ہے۔ سماج میں چلانے کے لیے اگر کسی کو گاڑی نہیں ملتی تو وہ فنکار ہے کیوں کہ فنکاری نہ دھندا ہے، نہ بیوپار نہ سیاست نہ سماج سیوا۔ پیشہ ور لوگوں کی بے اطمینانی کے اسباب واضح ہوتے ہیں۔ ایک دھرنا، ایک گھیراؤ، ایک ہفتہ کی بھوک ہڑتال اور چند بسوں کو آگ لگانے کے بعد اُن کے مسائل حل اور مطالبات پورے ہو جاتے ہیں۔ دنیا بھر کے ماہرین نفسیات ہاتھ میں مشعلیں لے کر فنکار کے لاشعور اور تحت الشعور میں دھرنا دے کر بیٹھ جائیں تب بھی اس کی بے اطمینانی کے اسباب کا کھوج نہیں لگا سکیں، اور جہاں تک مطالبات کا تعلق ہے، وزیر ثقافت اور ساہتیہ اکادمی کا تو سوال ہی کیا، اگر خود اللہ میاں زمین پر اُتر آئیں تب بھی مطالبات پورے نہ ہو سکیں، اور بالفرض پورے ہو بھی گئے، تو فنکار کے لیے نئی مصیبت کھڑی ہو جائے، یعنی اس دنیا میں جس میں کوئی آرزو تشنۂ تکمیل نہیں رہتی، شاعری کیسے کی جائے۔ فنکار یہ بات جانتا ہے، اور شاید اسی لیے اپنے دلِ ہنگامہ پرور کو ایسی آرزوؤں کا محشرستان بناتا ہے جو شرمندۂ تکمیل نہ ہو۔ رومانی کرب کی چنگاری تو اسی وقت سلگ اٹھتی ہے جب فنکار حسن کا پرستار بنتا ہے، اور اس کے لازوال نہ ہونے کا ماتم گسار بھی۔ بھلا تماشائے گلشن اور تمنائے چیدن کے ہوتے ہوئے سکون

وقرار کسے میسّر۔ اللہ صاحب تو کہتے ہیں کہ میاں کیک کھاؤ یا اسے رکھو۔ فنکار کہتا ہے کھاؤں گا بھی اور رکھوں گا بھی۔ فنکار کی آرزومندی کا یہ عالم کہ دو جہاں لے کر بھی وہ خوش نہیں رہتا، اور رفتار کے بے ڈھنگ کہ اسے پتہ ہی نہیں کہ دوسرا قدم کہاں پڑنے والا ہے۔ اب آپ ہی کہیے کہ ایسے اوٹ پٹانگ آدمی سے مصالحانہ گفتگو کے کیا معنی ہوتے ہیں، اور کون سی کمیٹی کا حوصلہ ہے کہ اس کے مطالبات پر ہمدردانہ غور و خوض کرے۔ ترقی پسند شاعروں کے مطالبات لگ بھگ وہی ہوتے ہیں جو ٹریڈ یونین لیڈر کے ہوتے ہیں۔ اسی لیے ہڑتال ختم ہونے کے بعد شاعری بھی ختم ہو جاتی ہے، یا انقلاب آنے کے بعد شاعری بھی ٹریڈ یونین تحریک کی مانند تعمیری کام میں لگ جاتی ہے۔ ادھر کارخانوں میں روزانہ دو لاکھ جوتے پیدا ہوتے ہیں، ادھر شاعر ارباب حل و اقتدار کی جوتیاں سیدھی کرتے ہیں۔ اگر نہیں کرتے تو جوتے کھاتے ہیں۔

فنکاری کوئی پیشہ نہیں کہ اس کے مسائل کا حل سماج، ریاست اور حکومت سے طلب کیا جائے۔ اسی لیے فنکاروں کی ٹریڈ یونین نہیں ہوتی۔ فنکاری کوئی ٹریڈ نہیں، اور فنکار اتنا تو انفرادیت پسند ہوتا ہے کہ وہ یونین کے تو لغوی معنی تک نہیں سمجھتا۔ اب آپ ہی کہیے کہ ٹریڈ یونین صحافت کی زبان میں فنکاری کے مسائل کا بیان کیسے ہو سکتا ہے۔ لیکن مصیبت یہ ہوئی کہ ایک طرف تو ہمارے پروفیسروں نے اس وقت جب کہ خود مزدور طبقہ ٹریڈ یونین تحریک کی وجہ سے PREVILEGED کلاس بن گیا تھا، ادھیا پک منڈل یا اساتذہ کی انجمن کی بنیاد ڈالی، اور سات سو کا گریڈ پانے کے لیے انقلابی مارکسزم کی بھاشا بولنے لگے، اور دوسری طرف سامنتی کال اور بورژوازی عہد کے شاعروں پر پی۔ ایچ۔ ڈی بھی کرنے لگے۔ اسے کہتے ہیں ہم خرما و ہم ثواب۔ انقلابی مارکسزم کی بھاشا بولنے والے حکومت سے دو لاکھ کی سکالرشپ بھی لیتے ہیں اور جہانیاں جہاں گشت پر تحقیقی مواد اکٹھا کرنے کے لیے جہاں گشتی بھی کر آتے ہیں۔ خدا شکر خورے کو شکر دیتا ہے، اور حاسد خود اپنی ہی آگ میں جلتا ہے۔ لہٰذا ہمیں تلملانے کی کیا ضرورت۔ لیکن ادب میں جہاں بندہ نواز ہوتے ہیں وہیں گیسو دراز بھی ہوتے ہیں۔ اپنے رازق کو نہ پہچانا تو محتاجِ ملوک، ایک درویش شاعر کہہ گیا ہے جس پر عموماً گرد و گنز برگ کی گیسو دراز منڈلی عمل پیرا بھی رہی ہے۔ لیکن اپنے بندہ نوازوں اور رازقوں کے سامنے سر بہ رکوع ہو کر انعام، وظیفہ اور دستارِ فضیلت لینے کے بعد جب ان مال

مستوں کی گردن سیدھی ہوتی تو پہلی گالی ان گیسو درازوں کو دی جاتی جو اپنے حال میں مست تھے۔ آپ کچھ بھی کہیئے صاحب! میں تو سمجھتا ہوں کہ جدید شاعر اور اسٹبلشمنٹ میں خدا مارے کا بیر ہے۔ کلف لگے کالر سے کلف لگی شاعری ہی ہوگی۔ شاعری میں وحشی کے ڈھول کی دھمک اسی وقت پیدا ہوتی ہے، جب شاعر کی بے نیازی کا یہ عالم ہو کہ سوائے اس لفظ کے جو کاغذ پر احساس کی زبان بنتا ہے، وہ ہر چیز سے بے خبر، اور اپنی ذات میں گم ہو۔ میر ہوں یا میراجی، بادلیر ہو یا گنز برگ، اپنی ہی ذات کا ایندھن بن جاتے ہیں۔ فنکار یا تو سر بجیب ہوتا ہے، یا سر بکف۔ دونوں صورتوں میں وہ دستارِ فضیلت سے بے نیاز ہوتا ہے۔ فنکار کے لیے ضروری نہیں کہ وہ اخلاق پسند ہو، لیکن یہ ضروری ہے کہ اس کا ایک کردار ہو۔ فنکار کی رنڈی بازی میں بھلا کسے دلچسپی ہو سکتی ہے۔ لیکن جب وہ ادب کی قحبگی کرتا ہے، تو ناقابلِ برداشت بن جاتا ہے۔ حافظ نے بھی تو کہا ہے کہ شراب پیو، رندی کرو لیکن قرآن کو دامِ تزویر نہ بناؤ۔ یہ کچھ صوفیانہ اور قلندرانہ باتیں تھیں جن میں جدید ہپ شاعر کی دلچسپی آج بھی برقرار ہے۔ رابرٹ لاویل نے تو اعترافانہ شاعری کی بنیاد ڈالی۔ اس کی شاعری کے تیزاب کی ایک بوند چھتیس ہزار گز کے دستارِ فضیلت میں آگ لگانے کے لیے کافی ہے۔ اس کا کردار دیکھیے: صدر کی اس دعوت میں جانے سے انکار کر دیتا ہے جو دانشوروں کو دی گئی تھی کیونکہ وہ اس صدر کو قبول نہیں کر سکتا تھا جو ایک ہولناک جنگ کو جاری رکھے ہوئے تھا گنز برگ اپنی تمام کمزوریوں کے باوجود ایک گورو کا امیج پیدا کر سکا۔ سبب صرف AUTHENTICITY تھا۔ جدید شاعر میں دوسری بیسیوں کمزوریاں مل جائیں گی۔ لیکن ایک چیز اس میں نہیں ملے گی اور وہ ہے پوز۔ ذات کے ایندھن میں جلنے والا بھلا پوز کیا دے گا۔ عتیق اللہ تو کہتے ہیں ؎

سڑک پہ بھیڑ لگی ہے تماش بینوں کی
میں ہوں کہ بجلی کے تاروں سے الٹا لٹکا ہوں

بتلائیے۔ یہ پوز ہے، یا کرتب، یا حالتِ کرب۔

بہر حال کہنے کا مطلب یہ کہ جب پروفیسر نقاد تنخواہوں اور وظیفوں کے چکر سے فرصت پاتے تو تنقید میں مارکسیزم بگھارتے۔ چنانچہ وہ سمجھنے لگے کہ شاعری کا معاملہ بھی تنخواہ میں اضافہ کے معاملہ سے کچھ بہت زیادہ مختلف نہیں ہے۔ یعنی اگر اس بات کا پتہ لگ جائے کہ غالب کو

دربار سے تنخواہ کتنی ملتی تھی، یا غالب کے سرپرست پروفیسر نقادوں کے ان داتاؤں جتنے ترقی پسند تھے یا نہیں، تو غالب کے غم، اور شکایتِ روزگار کی تہ تک پہنچنے میں آسانی ہوگی۔ لاشعور میں ان نقادوں کو بالکل دل چسپی نہیں تھی، کیوں کہ لاشعور پھر گیسو دراز پیدا کرتا ہے، جب کہ شعور تو وطنی اور قومی شاعری کی مانند اتنا صاف ستھرا ہوتا ہے کہ لیڈروں کی بھی سمجھ میں آجاتا ہے۔ چنانچہ انھوں نے فیصلہ کیا کہ شاعر کے خیالات پیداواری رشتوں کے کھیتوں میں پیدا ہوتے ہیں اور طبقاتی کش مکش کی سیڑھیاں چڑھ کر شاعری کی بالائی منزل کے جھروکوں سے جھانکتے ہیں۔ یعنی غالب کے غم کی بھی کچھ اقتصادی بنیادیں ہیں اور کاروبارِ جہاں کے متعلق خالقِ کائنات کے خلاف غالب کی شکایتیں ان شکایتوں سے جو پروفیسروں کو عام طور پر اپنے ہیڈ آف دی ڈپارٹمنٹ سے ہوتی ہیں بہت زیادہ مختلف نہیں ہیں۔ پروفیسر اپنے ہیڈ آف دی ڈپارٹمنٹ کے ماتحت ہوتا ہے۔ ٹائم ٹیبل کے مطابق کام کرتا ہے، اور وہی سوالات پوچھتا ہے جن کے جوابات اسے معلوم ہوں۔ شاعر کا یہ حال ہے کہ وہ اللہ میاں کے قابو میں نہیں رہتا، کبھی عصری آگہی کے ٹائم ٹیبل کے مطابق شعر نہیں کہتا، اور ہمیشہ ایسے سوالات کرتا ہے جن کا کوئی جواب کسی کے پاس نہیں ہوتا۔ پروفیسر دھرنا دیتے ہیں اور ہیڈ آف دی ڈپارٹمنٹ ٹرانسفر ہو جاتا ہے طالب علم ہڑتال کرتے ہیں اور نصاب، پروفیسر اور امتحان کی تاریخ سب کچھ بدل جاتی ہے۔ کیا شاعر دھرنا دے سکتا ہے کہ جمادی الآخر تک اس کے مجموعۂ کلام کی کل یعنی پانچ سو کاپیاں نہیں بکیں، تو وہ کان پر قلم اور بغل میں پوتھی رکھ کر بانجھ عورتوں کو ایسے بیٹے کی بشارت دینے کا پیشہ شروع کر دے گا جو بڑا ہو کر شاعر نہ بنے۔ شاعر کے پاس مضامین غیب سے آتے ہیں۔ کیا وہ حضورِ غیب میں عرضی بھیج سکتا ہے کہ مثلاً عصری آگہی کا تقاضا ہے کہ مخصوص عنوانات پر مخصوص زاویۂ نظر سے، مخصوص لوگوں کو پسند آئیں، ایسی خاص الخاص چیزوں کی ایک مائیکروفلم عالمِ غیب سے اس پر نازل ہو۔ جو فرق خدا اور خدا بخش لائبریری میں ہے وہی شاعر اور نقاد میں ہے۔ جو چیزیں نقادوں کو آسانی سے مل جاتی ہیں، ان کے لیے شاعروں کو جگر خون کرنا پڑتا ہے۔ لوگ ہڑتال ان اداروں کے خلاف کرتے ہیں جو ان کے مطالبات پورے نہیں کرتے، شاعر کے قافیہ کو جس چیز نے تنگ کیا ہوتا ہے وہ خود قافیہ ہوتا ہے۔ زبان شاعر کا وہ ضدی افسر ہے جو اس کے مطالبات اور ضروریات کے سامنے ٹس سے مس نہیں

ہوتا۔ آپ دیکھیں گے کہ فنکاری کے مسائل بالکل وہ نہیں ہیں جو دوسرے پیشوں کے ہوتے ہیں۔ دست کار حکومت سے مطالبہ کر سکتے ہیں کہ ہمیں سوت نہیں ملتا، اچھے اوزار نہیں ملتے، کچا مال نہیں ملتا۔ مصوّر بھی کہہ سکتے ہیں کہ ہمیں تو جرمنی کے رنگ اور امریکہ میں بنا ہوا کنواس چاہیئے۔ کیا شاعر، ناول نگار یا ڈرامہ نگار حکومت سے کہہ سکتا ہے کہ مجھے یورپ سے تکنک اور امریکہ سے پلاٹ منگوا دیجئے۔ یا جب تک ایک ہزار قارئین پیشگی رقم نہیں بھیج دیتے میں ناول نہیں لکھوں گا اور سمجھیے کہ قارئین نے رقم بھیج دی، تو کیا ضروری ہے کہ ناول لکھا ہی جائے، اور اگر لکھا بھی گیا تو کامیاب بھی ہو، اور اگر کامیاب بھی ہوا تو قدر و قیمت کے لحاظ سے معیاری بھی ہو۔ بات دراصل یہ ہے کہ ادب کی تخلیق میں ہر چیز اس قدر غیر یقینی اور غیر متوقع ہوتی ہے کہ دُلہا کے حسبِ دلخواہ آپ سہرا لکھ کر جائیں بھی تو دُلہن کا باپ شکایت کر بیٹھے گا کہ میری بیٹی کی ملاحت کا اتنی بلاغت سے ذکر کرنے کی کیا ضرورت تھی میاں!

کہنے کا مطلب یہ کہ پیشہ تو سپہ گری کا ہی اچھا۔ پیشہ کے طور پر شاعری ایک نکمی چیز ہے۔ اس کی تصدیق ان تمام اشعار سے ہو جائے گی جو شعرا حضرات نے ہنر مندوں کی حالتِ زار پر کہے ہیں۔ ہنر مندوں کا ذکر آتا ہے تو ترقی پسند نقّاد شاعروں اور دست کاروں میں تفریق نہیں کرتے۔ کہتے ہیں دست کار کارآمد چیزیں بناتا ہے، شاعر کارآمد شعر کیوں نہ کہے۔ شاعر تو شاعر وہ تو صوفی کے ظہور تک کو دست کار طبقہ کے منصۂ شہود پر آنے کا نتیجہ بتاتے ہیں یعنی حلاج کی روحانی اڑان کا سلسلہ جب تک روئی دھنکنے کے مادی وسائل سے نہیں ملا لیتے وہ تصوف پر بات نہیں کرتے۔ ایسی بھی مادہ پرستی کیا کہ آدمی پیٹ پر تھپڑ مارے بغیر دل و دماغ اور روح کا ذکر بھی نہ کر سکے۔ مساوات شکم پر معاشرے کی اقتصادی تعمیر کی جا سکتی ہے۔ مساواتِ دماغ پر تہذیبی زندگی کی ممکن نہیں۔ کوئی بھی معاشرہ ہو اعضائے رئیسہ میں دماغ کا مقام رئیس زادے ہی کا رہے گا۔ اس معنی میں ادب آرٹ اور کلچر اشرافیہ ہے۔ وہ بہترین دماغوں کے بہترین لمحات کی بہترین سرگرمیوں کا ثمر ہے۔ وہ زماں اور مکاں کی پیداوار ہونے کے باوجود آفاقی اور پائدار قدروں کا حامل ہوتا ہے۔ اس کائنات میں آدمی کی زندگی کبھی پھولوں کی سیج نہیں رہی۔ فطرت کی مخالف طاقتوں کے سامنے کبھی نہ ختم ہونے والی جدوجہد، ایک مسلسل پیکار، ایک پیہم مشقت آدمی کا مقدر رہی ہے

تہذیب اس کے ساتھ نہ ہو، سنگیت کی گت، ناچ کا لہراؤ، مصوّری کے رنگ، گیتوں کی تھرتھراہٹیں اور کہانیوں کی حیرت ناک فضاؤں کا اسے سہارا نہ ملے، تو آدمی کی زندگی، زندگی کی پوری طاقت، سخت پتھریلی زمین سے، اناج کے دو دانے نکالنے، اور اپنا رشتۂ حیات برقرار رکھنے کی حیوانی مشقّت میں صرف ہو جائے۔ لیکن آدمی نے اندھی فطرت کی مخالف طاقتوں کو کبھی خود پر غالب ہونے نہیں دیا۔ اسے محنت کرنا تھی سو کی، لیکن محنت کے گیت تخلیق کیے فصل کاٹنا تھی سو کاٹی لیکن کٹائی کے ناچ ایجاد کیے اور جب رات تاروں کے دیے جلاتی تو وہ ایک تھکے ہوئے جانور کی مانند سونے کی بجائے گھر کے آنگن اور گاؤں کی چوپال پر ان کہانیوں، داستانوں اور اساطیر کا سیّاح بنتا جو دیوتاؤں اور دانوؤں، رشیوں اور تپسویوں، بیوقوف راجاؤں اور عقلمند وزیروں، بہادر راجکماروں اور خوب صورت شہزادیوں، خوفناک جادوگروں اور خوابناک پرستانوں، سخی لیٹروں اور جابر حکمرانوں، چالاک ٹھگوں اور لالچی ساہوکاروں، نادان پنڈتوں اور بیوقوف برہمنوں، سوماؤں اور سیاحوں، رن میدان میں کیسریا کرتے ہوئے شورویروں اور آگ میں چھلانگ لگاتی ہوئی ستی عورتوں، اڑن کھٹولوں اور کل کے گھوڑوں، بالشتیوں کے دیس اور راکھشسوں کے جزیروں، جنگلوں، صحراؤں، سمندروں اور ستاروں، چرند، پرند، درند، جنّات، بھوت، پریت اور چڑیلوں کی دنیا ہے۔ آدمی کے تخیل کی کوئی سیمائیں نہیں اور اس کی فنتاسی کی کوئی حدود نہیں۔ آدمی کسی بھی دور میں کسی بھی سطح پر کسی بھی طبقہ میں رہا ہو، وہ موسیقی، رقص اور شاعری سے بے بہرہ نہیں رہا۔ وہ ہمیشہ تخیل کے پر لگا کر ان دیکھی ان جانی فضاؤں میں اڑتا رہا ہے، اور وقت کے بھاگتے ہوئے لمحوں کو لفظوں میں قید کرتا رہا ہے۔ فوک لور اس بات کا ثبوت ہے کہ شاعری، رقص، موسیقی اور داستاں طرازی کبھی کسی برگزیدہ طبقہ کا اجارہ نہیں رہا۔ تعلیم یافتہ طبقہ کے ہائی آرٹ سے الگ، اور ان کی ناک کے نیچے غیر تعلیم یافتہ عوام اپنا آرٹ تخلیق کرتے رہے ہیں۔ ان کے آرٹ میں ہر مقام، ہر موسم، ہر کام ہر واقعہ ہر تہوار، ہر رسم، اور تخیل کی ہر آوارہ اڑان کی صورت گری ہے۔ انھوں نے ملہار کے گیت گائے اور پھاگن کے بھی، بیج بونے کے اور کھلیان کے بھی، ناؤ چلانے کے اور لنگر پھینکنے کے بھی۔ ماؤں نے گیت گا کر بچّوں کو سلایا، بچّوں نے کھیل کود کے گیت گا کر بچپن بتایا، دولہنوں نے چندریا کے گیت گا کر گالوں کو تمتمایا، اور پھر منڈوا بندھا تو بیاہ کے گیت گائے

اور ڈولی آئی تو بابل کی تان اڑی، اور پھر بچھڑے بالم ہیں اور پردیسی کی یاد ہے اور بارہ ماسہ ہے۔
عوامی آرٹ کی جمالیات کسی ایک مقصد ایک موضوع، ایک طریقۂ کار کی پابند نہیں تھی۔ عوامی آرٹ پوری زندگی کو آرٹ میں منتقل کرنے کا حوصلہ رکھتا ہے۔ کوئی موضوع اس کے لیے پست نہیں کوئی واقعہ غیر اہم نہیں، اور کوئی اسلوب، کوئی تکنک، کوئی طریقۂ کار معیوب نہیں۔ وہ اخلاقی کہانیاں کہنے سے ہچکچاتا نہیں، لیکن فنٹاسی کی خوابناک فضاؤں میں اڑنے سے شرماتا بھی نہیں۔ یہ آرٹ، بچّوں کو گاکر سلاتا ہے، نوخیز لڑکیوں کو جھولے جھلاتا ہے، گبرو جوانوں کے لہو میں چنگاریاں بھرتا ہے، محنت کشوں کو محنت پر اکساتا ہے، دنیا کی بے ثباتی کے گیت سناکر بوڑھوں کے لیے موت کو قابلِ قبول بناتا ہے، اور مرنے والوں کے مرثیے گاکر غم کو گوارا بناتا ہے۔ آرٹ کی اس رنگارنگی، تنوع اور پہنائی کا وہ لوگ تصوّر بھی نہیں کرسکتے، جو آرٹ سے صرف ایک سماجی مقصد اور ایک سیاسی آئیڈیو لوجی کے پرچار کا کام لینا چاہتے ہیں۔ عوامی آرٹ کی کوئی بوطیقا نہیں، کوئی فلسفۂ جمالیات نہیں، اس کی تخلیق اور اس سے لطف اندوزی کا کوئی شعوری کوئی سوفسطائی کوئی مکتبی رویہ نہیں گیت ننھے منّے پرندوں کے ایک رنگین ٹولے کی مانند گاؤں گاؤں سفر کرتے ہیں۔ ایک علاقہ سے دوسرے علاقہ میں، ایک زبان سے دوسری زبان میں منتقل ہوتے ہیں اور ہر جگہ اور ہر دور میں نیا رنگ اور نیا آہنگ پیدا کرتے ہیں، کیونکہ وہ کسی ایک شخص کی میراث نہیں ہوتے وہ اجتماعی ملکیت ہوتے ہیں، غیر شخصی ہوتے ہیں، گم نام ہوتے ہیں اور غیر تحریری ہوتے ہیں۔ وہ لوگ زبان پر حرکت کرتے ہیں۔ حافظوں میں محفوظ رہتے ہیں اور سینہ بہ سینہ منتقل ہوتے ہیں۔ لوک گیت کے لیے ضروری ہے کہ کیمونٹی غیر تعلیم یافتہ ہو، ایک تہذیبی اور تمدنی اکائی ہو۔ لیکن یہ تہذیب اور تمدّن پیچیدہ نہ ہو، بلکہ اس میں قبائلی زندگی کی سادگی ہو، اور وہ معصوم اور بے لوث تحیّر ہو، جو آدمی آغوشِ فطرت میں پہلی بار آنکھ کھولنے پر محسوس کرتا ہے۔ لوک گیتوں کے لیے ضروری ہے کہ آدمی میں وہ لمس ہو جو چیزوں کو چھونے میں ایک پرکیف سرشاری محسوس کرے، وہ آنکھ ہو جو چیزوں کو اس طرح دیکھے گویا پہلی بار دیکھ رہی ہے، ایک کھلنڈرے آوارہ بچّے کا وہ بے مقصد لیکن پرجوش جذبۂ تجسس ہو جو حیرت زدہ نظروں سے طلسماتِ جہاں کے پردے چاک کرتا چلا جاتا ہے۔ لوک گیت میں لفظ شے کی علامت ہے اسی لیے لوک گیت چیزوں کو نام دیتا ہے اور شیدوں کی سیدھی سادی دکھاوٹ

سے جیتی جاگتی تصویروں کے رنگ بکھیرتا ہے۔ لوک گیت پڑھنے کی نہیں گانے کی چیز ہے۔ اور جب لفظوں کو آواز لے، دُھن اور ڈھول کی دھمک کے سہارے مل جاتے ہیں تو الفاظ اپنے معنی کی توسیع کرتے ہیں اور وہ جذبہ جو الفاظ میں قید ہے جب سنگیت کی لہروں پر تیرنے لگتا ہے، تو نئی لرزشیں پیدا کرتا ہے، اور اتنا چھوٹا نہیں رہتا جتنا لفظوں میں نظر آتا ہے۔ عوامی آرٹ اتنا تو غیر شعوری ہوتا ہے کہ لوگ گاتے ہیں اور نہیں جانتے کہ کیوں گا رہے ہیں، ناچتے ہیں اور نہیں جانتے کہ کیوں ناچ رہے ہیں۔ ان سے جاکر کہیے تو سہی کہ سڑک کوٹنے اور پتھر کھینچنے کے گیت اس لیے ہیں کہ تمہاری مشقت کے بوجھ کو ہلکا کریں، ایک ہی جواب ملے گا: "ارے بھائی! بے چارہ گیت یہ بوجھ کیا اٹھائے گا، اسے تو ہمیں ہی اٹھانا ہے۔"

آپ دیکھیں گے کہ ہائی آرٹ اور لوک آرٹ میں بہت فرق ہے۔ لیکن دونوں کے تخلیقی اور نفسیاتی محرکات لگ بھگ ایک ہی رہے ہیں۔ آدمی اس مشقت سے بھری زندگی میں مسرت کے چند لمحوں کو گرفتار کرتا رہا ہے۔ ہائی آرٹ کی اپنی ایک بوطیقا ہے۔ ایک فلسفۂ جمالیات ہے لیکن اپنی تمام فلسفہ طرازیوں کے باوجود ہائی آرٹ جاندار اسی وقت بنا ہے جب اس نے مقصدیت اور منصوبہ بندی سے دامن چھڑا کر سہجتا اور برجستگی کے معنی سیکھے ہیں اور مشاہدے کی پاکیزگی، تخیل کی بے پرواڑان اور تخلیقی جبلّت کی شوریدہ سری کو مکتب، ریاست، اور آئیڈیولوجی کے ٹھہرے ہوئے حصاروں سے باہر نکل کر زندگی کی آزاد کھلی فضاؤں اور تجربات کی ایسی جولانگاہوں کی وسعت عطا کی ہے۔ رومانیت مکتبی کلچر کے خلاف بغاوت تھی علامت پسند بورژوازی کلچر کے خلاف بغاوت تھی اور جدیدیت ریاستی اور کمرشیل کلچر کے خلاف بغاوت ہے۔ فنکار نے فن کے شعلہ کو ہمیشہ برہنہ انگلیوں سے چھوا ہے۔ تازگی، تنوع اور رنگارنگی اس کا حصن حصین ہے۔ بے لوث مسرت، بے مقصد تجسس اور آزاد انکشاف اس کی حیاتیاتی قوتیں ہیں۔ وہ گھبراتا ہے، چیزوں کو دوسروں کی نظر سے دیکھنے سے، وہ شرماتا ہے تخیل کو مستعار خیالات کا کشکول بنانے سے، وہ بدکتا ہے تصورات کی پابندیوں اور جذبات کی زنجیروں سے۔ وہ وہی کہتا ہے جو اپنے دل کی گہرائیوں میں محسوس کرتا ہے۔ اس کا احساس اس کی سچائی اور اس کا تخیلی اور تخلیقی تجربہ اس کی صداقت ہے۔ آرنلڈ کا ایک مصرع ہے

ONLY WHAT WE FEEL, WE KNOW

اور ایٹس نے کیا خوب کہا ہے:۔

"سب کچھ کہنے اور کرنے کے بعد، ہم نہیں جانتے کہ کیوں، لیکن محسوس کرتے ہیں کہ شاید ہماری غیر عقلیت دوسرے آدمی کی سچائی سے بہتر ہوگی، کیوں کہ وہ ہماری روح کی آنچ میں پک کر تیار ہوئی ہے، اور منتظر ہے کہ سچائی کی مکھیاں آکر اس میں رہیں اور اپنا میٹھا شہد بنائیں۔"

حقیقت سے اپنا رشتہ برقرار رکھتے ہوئے اپنی ذہنی آزادی کو قائم رکھنا فنکارانہ شخصیت کے ارتباط کا بنیادی پتھر ہے۔ عام آدمی، عوام، پبلک، ہیئتِ اجتماعیہ یہ سب تجریدات ہیں۔ فنکار کی ان سے کوئی علیک سلیک نہیں۔ ہر آدمی ایک بند کتاب اور ورقِ سادہ ہے، اور فنکار اسے اس وقت تک سمجھ نہیں پاتا جب تک اسے اپنے فن کا موضوع نہ بنائے۔ زندگی میں عام آدمیوں کے متعلق ہمارا علم کتنا محدود ہوتا ہے، جب کہ ناول اور ڈرامے کے کرداروں کے متعلق ہم باتیں کرتے نہیں تھکتے۔ جتنی تنقیدیں ہملٹ کے کردار پر لکھی گئی ہیں اتنی بھلا کونسی تاریخی شخصیت پر لکھی گئی ہوں گی۔ تاریخی کرداروں کے مقابلہ میں ہم افسانوی کرداروں کو زیادہ پسند کرتے ہیں کیوں کہ افسانوی کرداروں کا ہمارا علم زیادہ مکمّل ہوتا ہے۔ یہ ایک روح فرسا حقیقت ہے، لیکن اسے قبول کیے بغیر چارہ نہیں کہ زندگی میں آدمی دوسرے آدمی کو بہت کم سمجھ پاتا ہے۔ ہم چاہیں تب بھی ہماری اندرونی شخصیت کو وہ شخصیت جو بذاتِ خود ایک کائنات ہے، انجمن آرزو اور محشرِ خیال ہے، بے نقاب نہیں کر سکتے۔ ہمارا علم محض ایک فریب، قریبی تعلّقات محض ایک دھوکا ہیں۔ لیکن افسانوی کرداروں کو ہم سمجھتے ہیں اور ان کے ذریعہ دوسرے انسانوں کو بھی ہم بہتر طور پر جان سکتے ہیں۔ افسانوی کردار کا ہمارا علم مکمّل ہوتا ہے کیونکہ اس کو تخلیق کرنے والا اسے اچھی طرح مکمل اور بھرپور طور پر جانتا ہے۔ اسی لیے تو ای۔ ایم فارسٹر نے یہ حیرت انگیز انکشاف کیا ہے کہ اگر خدا بھی کائنات کی کہانی سنائے تو کائنات بھی افسانہ بن جائے گی۔

عام آدمی یا AVERAGE آدمی، یا طبقاتی آدمی سیاسی اور اقتصادی اکائیاں ہیں۔ سماجی علوم کا طریقۂ کار تعمیمات، تقسیمات، درجہ بندی اور اعداد و شمار کی بنیادوں پر قائم ہے۔ فنکار کو اس طریقۂ کار سے کوئی سروکار نہیں اس لیے کامیو نے کہا ہے کہ فنکار کو تجریدات میں نہیں بلکہ اپنے گوشت اور پوست میں جینا چاہیے۔ اپنی کھال

میں جینے کا مطلب ہے زندہ احساس کی سطح پہ جینا' آدمی کے تصوّر کو نہیں بلکہ اس کی حقیقت کو بیان کرنا۔ دنیا کا بڑا ادب آدمی کے آدرشی تصوّر کو نہیں بلکہ اس کی حقیقی زندگی کو پیش کرتا ہے۔ ہر آدمی ایک فرد ہے۔ ایک ایسی اکائی جو بذاتِ خود اپنی کائنات ہے۔ اس کے اپنے ذاتی مسائل ہیں جو دوسرے انسانوں سے ذاتی تعلّقات قائم کرنے سے پیدا ہوتے ہیں۔ اسی لیے آدمی میں ایک فرد کی حیثیت سے دل چسپی لینے کا مطلب یہ نہیں ہوتا کہ فنکار اس کی سماجی حیثیت کو نظر انداز کرتا ہے۔ سینڈر نے کیا اچھی بات کہی ہے کہ آدمی محض اپنی کھال میں نہیں جیتا۔ وہ کھال پر کپڑے پہنتا ہے، گھر بناتا ہے۔ کنبہ قائم کرتا ہے، محلّہ شہر اور اپنے ملک کے لوگوں کے ساتھ تعلّقات قائم کرتا ہے۔ اس کے مسائل محض ذاتی نہیں ہوتے بلکہ سماجی اور سیاسی بھی ہوتے ہیں۔ فن کار آدمی کو محض کھال میں نہیں دیکھتا بلکہ اس کے سماجی اور سیاسی رشتوں کے پس منظر میں بھی دیکھتا ہے لیکن دیکھتا ہے وہ آدمی ہی کو، اُس آدمی کو جو ایک فرد ہے، اس خیالی پرچھائیں کو نہیں جو کسی سیاسی' مذہبی یا فلسفیانہ آدرش کی تخلیق ہے' وجہ یہ ہے کہ ادب آدمی جو کچھ ہے وہ تو بیان کر سکتا ہے' آدمی کو کیا ہونا چاہیے وہ بیان کرنے سے قاصر ہے۔

سماجی علوم آدمی کے سماجی اور سیاسی مسائل کا حل تلاش کرتے ہیں۔ مثلاً عام آدمی کا مسئلہ روٹی کپڑا مکان' ریڈیو اور گیس کا چولہا ہے۔ عام آدمی کے مسائل مادّی ضروریات کی تسکین کے مسائل ہیں۔ لیکن قدرت کی طرف سے جو خصوصی صلاحیتیں فنکار کو عطا ہوئی ہیں۔ مثلاً قوتِ تخیل، قدرتِ زبان اور جذباتی اور احساساتی دنیاؤں کے مشاہدے کی طاقت' وہ ایک عام آدمی کے روٹی کپڑے کے مسائل حل نہیں کر سکتیں۔ فنکار کی دل چسپی فرد کے انہی مسائل سے ہوتی ہے جو سماجی علوم کے دائرے سے باہر ہوتے ہیں۔ فنکار انسان کو اس کی ذات کی آگہی بخشتا ہے' اس کی روحانی' اخلاقی اور نفسیاتی کش مکش کو پیش کرتا ہے۔ اسے زندگی کی قدروں کا شعور عطا کرتا ہے۔ اگر ان چیزوں کی کوئی قیمت ہے تو فنکار کو آزادی سے اپنا کام کرتے رہنا چاہیے۔ اور اس سے وہ کام نہیں لینا چاہیے جو اقتصادی کمیشنوں کا ہے۔ اس کا مطلب یہ ہرگز نہیں ہے کہ فنکار اپنے وقت کے بڑے سیاسی واقعات اور اہم معاشی نظریات سے بے خبر ہو کر لکھتا رہے۔ یہ نہ تو ممکن ہے نہ ایسا ہوا ہے۔ انیسویں صدی دنیا بھر میں عوام کی بیداری

کی ایسی صدی ہے جس کی مثال تاریخ عالم میں نہیں ملتی۔ انیسویں صدی کی آخری دہائیوں کا انگریزی فرانسیسی اور روسی ادب، بیسویں صدی خصوصاً ۱۹۲۰ء کے بعد کا دنیا بھر کا ادب عوامی بیداری اور مارکسی اور اشتراکی خیالات کا ادب رہا ہے۔ لیکن اس ادب کی تاریخ بھی یک طرفہ نہیں رہی بلکہ خواب اور شکستِ خواب اور پھر از سرِ نو تعمیر خواب کی ایسی کہانی رہی ہے جو ایقان و تشکیک کی پیہم کش مکش کی آئینہ دار ہے۔ وجہ یہ ہے کہ تاریخ کا دھارا ایک ہی سمت میں نہیں بہتا بلکہ بڑے پیچ کھا کر بڑے نشیب و فراز سے گزرتا ہے اور غیر متوقع سمتوں کی طرف بہنے لگتا ہے۔ انیسویں اور بیسویں صدی کا ادب عام آدمیوں ہی کا ادب ہے۔ ڈرامے میں ابسن نے عام آدمی کو المیہ ہیرو بنا کر یہ بات ثابت کر دی کہ المیہ کے لیے برگزیدہ انسانوں کی شرط ضروری نہیں۔ ابسن سے لے کر آرتھر ملر تک اور چیخوف بالزاک ڈکنس اور پریم چند سے لے کر فاکنر، سٹائن بک، لارنس، منٹو اور بیدی تک سبھی ممتاز فنکاروں کا ادب عام آدمی ہی کی ترجمانی کرتا ہے۔ لیکن یہ ادب عام آدمی کو GLORIFY IDEALISE نہیں کرتا کرشن چندر کا مارکسی ادب کرتا ہے، اسی لیے اس کا سماجی کردار کمزور ہے۔ فنکار کو ایسی باتوں میں دل چسپی نہیں کہ عام آدمی ایماندار ہے، معصوم ہے، بے غرض ہے، محبت کرنے والا ہے، انسان دوست ہے، اور انقلابی ہے۔ وہ جانتا ہے کہ عام آدمی خود غرض، حریص، ضعیف الاعتماد، شہرت پسند، جاہ طلب اقتدار پرست، تنگ نظر دقیانوسی ناروادار سفلہ، بدمزاج، غیبت کرنے والا، کام سے جی چرانے والا، بازاری مذاق، قبائلی ذہنیت اور بھیڑ چال والا جانور بھی ہو سکتا ہے اور رہا ہے، اور ہے۔ عام آدمی کیسا ہے اس کی پرکھ ہڑتالوں کے جلوس اور انقلابی جنگ کے میدانوں میں نہیں بلکہ اس کے کنبہ، احباب، اور پڑوسیوں اور شہریوں کے بیچ یعنی اس کے انسانی تعلقات کی بنیاد ہی پر ہو سکتی ہے۔ اسی لیے میدان جنگ سے گھر لوٹتے ہوئے جہادیوں سے رسول اللہؐ نے کہا تھا، اصل جہاد تو اب شروع ہوگا۔ گھر جو انسانی تعلقات کی علامت ہے مجاہدہ، مکاشفہ اور عرفان ذات کی پہلی منزل ہے۔ جلوس میں استحصال کے خلاف نعرے لگانے والا آدمی کیا یہ بات جانتا ہے [illegible] خاندان بذاتِ خود سماجی استحصال کا ایک محفوظ حصار ہے۔ خاندان کے خلاف اتنا کشوں نے جو کچھ لکھا ہے وہ اس قدر بے چین کرنے والا ہے کہ ریڈیکل تک اس پر غور کرنے کو تیار نہیں۔

بہرحال کہنے کا مطلب یہ کہ سیاسی انقلاب کوئی ایسا پوتر جل نہیں کہ اس میں بپتسمہ لے کر آدمی انسان بن جائے فنکار نے عام آدمی کو سیاست اور بے محابا تشدّد کا صید زبوں ہوتے دیکھا ہے۔ عام آدمیوں ہی کو فناٹک بنا کر ہٹلر نے گیس چیمبر قائم کیے تھے۔ عام آدمی اس درندگی کو برداشت ہی نہیں کرتے رہے بلکہ چلاتے رہے۔ سوال یہ ہے کہ صدیوں سے ساتھ رہنے والے پڑوسیوں کو کیوں نذرِ آتش کر دیتے ہیں۔ اپنے بچّوں سے پیار کرنے والے دوسروں کے بچّوں کو سنگینوں پر کیوں اچھالتے ہیں۔ اپنی عورتوں سے محبت کرنے والے دوسری قوم کی عورتوں کی چھاتیاں کیوں کاٹ ڈالتے ہیں۔ اس سے تو ایک ماہر نفسیات کی یہی بات ثابت ہوتی ہے کہ آدمی اپنی روح، اپنی تقدیر اور اپنے ارادہ کا مالک نہیں ہے۔ بلکہ اپنی وحشیانہ جبلّتوں ہی کا غلام رہا ہے۔ وہ اپنی جبلّی خصوصیات میں اپنے حیوانی بزرگوں کے دوش بدوش زندہ ہے۔ کسی نے کیا اچھی بات کہی ہے کہ اچھے امریکی کم ہیں کیوں کہ اچھے لوگ کم ہیں۔ تہذیب و تمدّن کا غازہ بہت مہین ہے اور اس کے پیچھے بھیڑیئے کے خونخوار چہرے کی جھریاں بہت بھیانک ہیں۔ کسی کی یہ بات بھی یاد رکھیے کہ عام آدمی میں عام آدمی بھی اسی وقت دل چسپی لیتا ہے جب وہ عام سطح سے کچھ اوپر اٹھ جاتا ہے۔ آگ کے خوف سے جب پورے ہجوم میں بھگدڑ مچ جاتی ہے تو یہ افراد ہی ہوتے ہیں جو اپنا ذہنی توازن قائم رکھتے ہیں اسی لیے فنکار کی دل چسپی اگر عام آدمی میں ہے تو ایک فرد کے طور پر ہے۔ ایک سیاسی اکائی، ایک اجتماعی طاقت ایک FORCE کے طور پر نہیں۔ عام آدمی اور عوام کو ایک طاقت کے طور پر فنکار نہیں بلکہ سیاسی آدمی استعمال کرتا ہے۔ عوام میں کوئی ایسی چیز نہیں جو انھیں فطری طور پر انقلابی یا ترقی پسند بنائے۔ یہ بات تو خود لینن کو تسلیم کرنی پڑی تھی کہ عوام اشتراکی سماج کے قیام میں خود بخود رضامندی سے حصّہ نہیں لیتے، بلکہ جیسا کہ اشتراکی روس اور چین کی تاریخ سے ظاہر ہے) انھیں کبھی ترغیب سے، تو کبھی جبر سے اپنی پرانی وابستگیوں سے دور کرنا پڑتا ہے۔ پھر نئے معاشرہ کی تشکیل کا کام بیورو کریسی اور قانون کی سخت گیری کو جنم دیتا ہے۔ مانوس اخلاقی قدریں اور ذہنی اور جذباتی وابستگیاں زیر و زبر ہو جاتی ہیں اور انسانی تعلّقات کی نوعیت بدل جاتی ہے۔ انسانی معاملے پھر محض اقتصادی نہیں رہتے بلکہ اخلاقی اور جذباتی بن جاتے ہیں۔

فنکار پھر سوال پوچھنے لگتا ہے' اجتماعی معاشرے میں فرد کی اہمیت کیا ہے۔ کیا وہ محض ذریعہ ہے ریاست کے استحکام کا۔ کیا نیک مقاصد کے حصول کے لیے مذموم ذرائع کا استعمال مستحسن ہے۔ فنکار پھر شکایتوں کا دفتر باز کرتا ہے اور عام آدمی نے کیا کھویا ہے اور کیا پایا ہے اس کی کہانی سناتا ہے۔ اشتراکی روس کے سرکش فنکاروں نے اشتراکی ریاست کی بھٹئی نہیں کی کیوں کہ یہ کام اردو زبان کے شاعر بہتر طور پر کر سکتے تھے کہ قصیدہ خوانی اور درباداری انھیں ورثہ میں ملی ہے۔ سرکش شاعروں نے ریاست بیورو کریسی، احتساب' اور کھوکھلی اجتماعیت کے خلاف آواز بلند کی اور جلاوطن ہوئے۔

عوام کی سیاسی طاقت (اور ضروری نہیں کہ یہ طاقت ترقی پسند ہی ہو) کے ساتھ وفاداری ایک الگ چیز ہے اور عوام کے ساتھ حیاتیاتی رشتہ دوسری چیز ہے۔ والٹ وہٹ مین نے عوام کے ساتھ SOLIDARITY کے گیت گائے ہیں۔ ایسے گیت اب کیوں ممکن نہیں رہے اس کے جواب میں صنعتی تمدّن کی لائی ہوئی برکتوں کی اس کہانی کو دہرانا پڑے گا جس نے COMMUNITY کو نان شبینہ کی تگ و دو میں مبتلا بڑے شہروں کے اجنبی انجان اور بے چہرہ CROWDS میں بدل دیا ہے۔ عوام کا شاعر وہ نہیں ہوتا جو عوام کی محبت کے گیت گاتا ہے اسی طرح قومی شاعر بھی وہ نہیں ہوتا جو حب الوطنی کے گیت گاتا ہے۔ جن لوگوں اور جس ملک میں شاعر رہتا ہے، ان لوگوں اور اس ملک کے ساتھ شاعر کا رشتہ اِس قدر پیچیدہ اور پر اسرار حد تک مبہم ہوتا ہے کہ لوگوں اور ملک کی صاف ستھری قصیدہ خوانی ایک پیچیدہ تعلق کا SIMPLIFICATION معلوم ہوتی ہے۔ جس طرح پھول کے رنگ روپ نرمی اور سگندھ میں زمین اور گرد و پیش کی فضاؤں کا رس کس بسا ہوتا ہے' اور آپ پھول کے کسی جزو پر انگلی رکھ کر یہ نہیں بتا سکتے کہ اس میں زمین اور فضا کا کونسا عطیہ ہے، اسی طرح فنی تخلیق میں فنکار کے وطن اور اس کی قوم کی مخصوص تہذیبی تمدّنی اور روحانی فضا کا عرق شعری پیکروں، علامتوں اور استعاروں میں جورگ گل کی طرح فن پارے میں پھیلے ہوتے ہیں، لہو بن کر دوڑ رہا ہوتا ہے۔ لفظ جب شعری پیکر بنتا ہے تو تصویر بن کر آنکھوں کے سامنے رنگ بکھیرتا ہے' اور بو بن کر حواس پر چھا جاتا ہے۔ لفظ کی بو میں اس دھرتی کی سگندھ' آواز میں زمین کی موسیقی، اور رنگ میں ان فضاؤں اور موسموں کی رنگا رنگ دھنک کھلی ہوتی ہے جن میں فنکار سانس لیتا ہے۔ ییٹس

نے کیا پتہ کی بات کہی ہے: "کوئی بھی شاعری اس وقت تک بڑی نہیں ہو سکتی، جب تک وہ قومی نہ ہو، اور کوئی بھی قوم اس وقت تک بڑی نہیں ہو سکتی، جب تک وہ بڑی شاعری پیدا نہ کرے۔" فنکار کا اپنے وطن اور اپنے لوگوں سے رشتہ زمین اور جڑوں کا رشتہ ہے۔ یہ رشتہ جب تک مضبوط نہ ہو فنی تخلیق کا پھول کھل ہی نہیں سکتا۔ تخلیق کا نقطہ بذاتِ خود میکانکی رشتہ کی نفی اور جڑوں کی استواری کا اثبات ہے۔ اتنے زبردست بے جڑی کے احساس کے باوجود جدید فنکار کا تخلیقِ فن کا عمل بذاتِ خود ایک اثباتی رویہ ہے اور اس معاشرہ کا جواب بھی جو نہایت بے دردی سے اس کی جڑوں کو اکھیڑتا چلا جاتا ہے۔ یہ آرٹ کی معاشرہ پر فتح ہے۔ اپنے وطن اور اپنے ہم وطنوں سے لگاؤ کا ثبوت فنکار کا فن ہے اور اسے اس بات کی ضرورت نہیں رہتی کہ وہ الگ سے ہٹ کر قومی وطنی اور ملی شاعری کے ذریعہ اپنی دیش بھگتی کا اعلان کرے۔ اسی لیے راشٹر کوی اور شاعرِ ملت وغیرہ قسم کے القابات شاعروں کے قد کو کم کرتے ہیں۔ باوجود اس کے کہ مرزا غالبؔ نے ایک بھی قومی اور وطنی شعر نہیں کہا وہ سب سے بڑا راشٹر کوی تھا کیوں کہ وہ سب سے بڑا شاعر تھا۔ غالبؔ نے جس طرح اس ملک کی زبان کو اپنی شاعری میں استعمال کیا ہے وہ وہی شخص کر سکتا ہے جس نے اس ملک کے گرد و پیش کی نازک سے نازک لرزشوں کو اپنے وجود میں جذب کیا ہو۔ حسن عسکری نے ایک جگہ لکھا ہے: "جب تک آدمی اپنی ایک ایک حس کو خارجی اشیاء میں داخل نہ کر دے اور خارجی اشیاء کو اپنی ایک حس میں جذب نہ کر دے، والیری کی سی شاعری پیدا نہیں ہوتی۔" وطنی شاعری جذباتی ہوتی ہے اور جذباتیت ایک قسم کی عیاری ہے کیونکہ وہ حقیقی سلگتے جذبے کے فقدان کو لجلجے SENTIMENT سے پُر کرنے کا عمل ہے۔ مرد عورت سے محبت کرتا ہے تو وہ اپنی محبت کا اعلان نہیں بلکہ اظہار کرتا ہے، اور روح کا اظہار بوسے بنتے ہیں اور عورت تو پہلے ہی بوسے میں جان لیتی ہے کہ بوسہ جذبہ کا پُر خلوص اظہار ہے یا جسم کی ہوسناک تڑپ۔ اعلان سے پروپیگنڈا اور اظہار سے آرٹ پیدا ہوتا ہے اور دونوں میں وہی فرق ہے جو چوما چاٹی اور ایک جلتے ہوئے بوسہ میں ہے۔ جس طرح مرد کی محبت جسم کی حرارت بن کر عورت کے بدن میں نفوذ کر جاتی ہے، اسی طرح فنکار کا دھرتی سے لگاؤ ایک تیز آنچ کی صورت شاعری کے پورے بدن کو دہکا دیتا ہے۔ بدن کا شعلہ جب جاگتا ہے تو منطق و زبان کی تتلی اپنے رنگین پر سمیٹ کر بیٹھ جاتی ہے۔ جب زبان اظہارِ حال کی

بجائے اخفائے حال کا کام کرتی ہے تو ہر لفظ تمتماتے ہوئے رخسار کی مانند زیرِ زمین آگ کا آئینہ بنتا ہے، اور شاعری لفاظ خطابت کی بجائے تند تیز اور دہکتے جذبہ کی پر سوز زباں بنتی ہے۔ وہ آدمی جو اپنی بیوی اور بچوں کی محبت کا ڈھول پیٹتا ہے ابھی اس مقام میں ہے جہاں محبت زیرِ آب دھارے کا متین بہاؤ پیدا نہیں کر سکی۔ ایسی محبت موجِ مضطر نہیں محض ابال ہوتی ہے۔ اسی لیے بڑے فنکار کے یہاں دیش پریم قوتِ حیات بنتا ہے۔ جب کہ راشٹر کویوں کے یہاں محض قوتِ زبانِ دیش پریم کا احساس فطری ہے۔ جب کہ دیش بھکتی کا جذبہ عائد کردہ، پھلایا ہوا، اور اپنی انتہائی شکل میں محدود خود غرض اور جارحانہ ہے۔ پھر دیش بھگت شاعر کو اپنے جذبات پر قابو نہ ہو تو دیش کی خوش حالی یا زبوں حالی احساس برتری یا احساس کمتری کا بیان بن جاتا ہے، جو اس کی محبت کو مشکوک بنا دیتی ہے۔ اذیت ناک خود ترحمی اور بے جا تفخر و مباہات سے دیش بھکتی کی شاعری کو محفوظ رکھنا کافی مشکل ہے۔ اپنے وطن کے کرب کو جھیلنے والے فنکاروں کا رویہ کیسا ہوتا ہے اس کا مطالعہ اگر آپ کرنا چاہیں تو فسادات پر جدید شاعروں کی نظمیں پڑھئے۔ اپنے ہی دیش میں خود کو اجنبی محسوس کرنے والے شاعروں سے دیش کی مٹی نہیں چھوٹتی۔ اس لیے کوئی غصہ کوئی جھنجلاہٹ کوئی بیزاری نہیں۔ درد کی اک دھند ہے جو دل کی خزاں زدہ ویرانیوں سے اٹھتی ہے اور گرد و پیش پر چھا جاتی ہے اس دھند میں دشمنوں کے چہرے بھی چھپ جاتے ہیں اور غم گساروں کے بھی، کیوں کہ درد کے اس مقام پر دونوں غیر متعلق اور غیر ضروری ہیں۔ صرف اس بچہ کے رونے کی آواز آتی ہے جسے اس کی ماں نے جھڑک دیا ہے لیکن بچہ پھر ماں ہی کا دامن تھامے بلک رہا ہے۔ ایک غم ناک لب و لہجہ اس شاعری کو وہ متانت اور دھیما پن عطا کرتا ہے جس کے سامنے دیش بھکتی کی شاعری، اس آدمی کی باتوں کی مانند جو بیوی اور بچوں کی محبت کا ڈھول پیٹتا پھرے GARRLILOUS معلوم ہوتی ہے۔ دیش بھکتی کی شاعری کا یہی باتونی پن ہے جس سے بالآخر وہ کوفت پیدا ہوتی ہے کہ ایک سرکش روسی شاعر کو کہنا پڑا کہ "میرے وطن سے میں محبت کر سکتا ہوں ضروری نہیں کہ دوسرے ملکوں کے لوگ بھی کریں۔"

پیروِیِ مغربی

وہ لوگ جو مغرب سے استفادہ کے نام پر چراغ پا ہوتے ہیں وہ فن اور علم کے فرق کو سامنے رکھ کر بات نہیں کرتے۔ فنکار اپنی ہی تہذیبی زمین میں کنواں کھودتا ہے اور پانی نکالتا ہے۔ فن کا شجر پُربہار اپنے ہی ملک اور اپنی ہی قومی تہذیب کی فضاؤں سے قوتِ نمو حاصل کرتا ہے۔ ہر فن چونکہ تخلیقی عمل ہے اس لیے نقّالی اس کے لیے پیغامِ موت ہے۔ دوسری زبانوں کے ادب کی نقّالی کی بات الگ رکھیے، شاعر اگر اپنی ہی زبان کے کسی قد آور شاعر کی نقل کرنے لگتا ہے، تو اپنی آواز اور اپنا رنگِ سخن تک پیدا نہیں کر سکتا۔ تازگی، ندرت اور انفرادیت تخلیق کے لوازمات اور تقلید کے دشمن ہیں۔ شاعر کی اپیل بین الاقوامی، اس کی قدریں آفاقی اور اس کے سروکار روحانی اور مابعدالطبیعاتی ہو سکتے ہیں، اور عموماً ہوتے ہیں، لیکن اس کی شاعری کا مزاج' منظر نامہ، اور فضائیں قومی، ملکی، نسلی اور ملّی ہی ہوں گی۔ ایک تندرست اور توانا تہذیب دوسری تہذیبوں کے اثرات قبول کرتی ہے لیکن تقلید اور نقّالی سے بچتی ہے۔ تہذیبی انجذاب کا عمل اتنا پیچیدہ ہے کہ یہ تک بتانا مشکل ہو جاتا ہے کہ مثلاً اقبالؔ، فراقؔ اور فیضؔ میں عجمی تہذیب کی سرحدیں کہاں ختم ہوتی ہیں — ہندوستانی تہذیب کے دھارے کہاں سے پھوٹتے ہیں اور مغربی تہذیب کے کون سے دھاروں سے کہاں اور کب اور کس طرح آمیز ہوتے ہیں۔ فراق پر بیک وقت خیامؔ، حافظؔ، کالی داس اور بہاری، میرؔ اور غالبؔ، ورڈز ورتھ اور شیلیؔ کے اثرات کام کرتے نظر آتے ہیں اور ایک ہی نظم میں ان سب کا ایسا فیوزن ہوتا ہے کہ کسی کی الگ سے نشان دہی ممکن نہیں (

رہتی۔

سائنس اور سماجی علوم کا معاملہ بالکل دوسرا ہے۔ ان کا تعلق خارجی حقائق کی تحقیق اور تدوین سے ہے اور یہ کام دنیا کے کسی بھی گوشہ میں ہوتا ہو اس کے اثرات عالم گیر ہوتے ہیں۔ لندن، ماسکو، یا جاپان میں بیٹھا ہوا ایک شاعر جو اجتہادات کرتا ہے اس میں دوسرے ملکوں کے لوگوں کو کم ہی دل چسپی ہوتی ہے اور ان اجتہادات کا دائرہ عموماً اس کی زبان تک ہی محدود رہتا ہے۔ لیکن لندن، ماسکو یا جاپان میں بیٹھا ہوا ایک سائنس داں اگر پلاسٹک کی کوئی نئی قسم ایجاد کرتا ہے تو سائنس کی دنیا تو کیا آپ کے اور میرے باورچی خانہ کا نقشہ بدل جاتا ہے۔ شئے جتنی آسانی سے آدمی کی زندگی میں داخل ہوتی ہے خیال یا تہذیبی قدر نہیں ہوتی۔ اسی لیے تہذیبی اثرات کے انجذاب کا عمل طویل عرصہ پر پھیلا ہوتا ہے۔ سائنسی اور سماجی علوم کے قوانین عالمگیر ہوتے ہیں، اسی لیے سائنس اور سماجی علوم قومی اور ملکی نہیں ہوتے۔ انگریزی ادب، فرانسیسی ادب، فارسی ادب کی طرح انگریزی، کیمسٹری، فرانسیسی نفسیات اور فارسی اقتصادیات جیسی کوئی چیز نہیں ہوتی۔ کیمسٹری، نفسیات، اقتصادیات ملکوں اور قوموں سے بلند ایک مشترکہ ذخیرۂ علم ہے اور کسی بھی ملک و قوم کا شخص اس سے فائدہ اٹھا سکتا ہے اور اس میں اضافہ کر سکتا ہے۔ کیمسٹری، نفسیات اور اقتصادیات کے مختلف ملکوں کے پروفیسر ایک دوسرے کے لیے اجنبی نہیں ہوتے اور برسوں تک ایک ہی تجربہ گاہ میں ایک ہی موضوع پر ساتھ ساتھ تحقیقی کام کر سکتے ہیں۔ مختلف ممالک اور زبانوں کے فنکار مشکل ہی سے ایک دوسرے کے قریب آسکتے ہیں ان کا تخلیقی کام اس قدر شخصی، داخلی اور منفرد ہوتا ہے کہ ان کے درمیان اشتراکِ عمل کا کوئی امکان نہیں ہوتا۔ دنیا کے ترقی پسند فنکاروں میں جو ایک برادری کا احساس پیدا ہوا تھا، اس کا تعلق فنکاری سے کم اور سیاسی آدرشوں سے زیادہ تھا۔ ورنہ عموماً تو ایک فنکار کو اس بات میں دل چسپی بھی نہیں ہوتی کہ دوسرا فنکار کیا کر رہا ہے۔ اسی لیے تو سائنس دانوں اور سماجی علوم کے پروفیسروں کی کانفرنسیں جتنی کامیاب، ثمر آور اور معنی خیز ثابت ہوتی ہیں ادیبوں اور فنکاروں کی نہیں ہوتیں۔ ایک جگہ جمع ہونے کے بعد فنکاروں کی سمجھ میں نہیں آتا کہ وہ کون سے موضوع پر بحث کریں، یا کون سی سطح پر بات چیت کریں۔ وہ زیادہ سے زیادہ یہ کہہ سکتے ہیں کہ انھوں نے

اتنی نظمیں اور ناولیں لکھیں، اور اب فلاں نظم یا ناول پر کام کر رہے ہیں۔ بات کلام بلاغت نظام سنانے یا ناول کا باب پڑھنے پر آکر ختم ہو جاتی ہے۔ انھیں سنانے کا مرض اس لیے لاحق ہوتا ہے کہ سنانے کے علاوہ کچھ اور کر بھی نہیں سکتے۔ تخلیق کا فن ایسا نہیں ہے کہ اس کے طریقہ کار صنعت گری یا منفرد تخلیقی نفسیات میں دوسروں کو دل چسپی ہو۔ جب ایک میکینک بتاتا ہے کہ اس نے فلاں موٹر کار کو کیسے درست کیا، یا جب ایک ٹکنوکریٹ بتاتا ہے کہ اس نے فلاں مشین میں چند تبدیلیاں کر کے پولیوشن کو کیسے کم کیا، یا جب ایک سرجن کسی پیچیدہ آپریشن کا بیان کرتا ہے، یا ڈاکٹر کسی دل چسپ بیماری کا ذکر کرتا ہے تو ہم پیشہ لوگوں کو اس کی باتوں میں جو دل چسپی ہو سکتی ہے ایسی دل چسپی ایک فنکار کی باتوں میں دوسرے فنکار کو نہیں ہو سکتی۔ فنکاروں کے سیمنار اور ادیبوں کی کانفرنسیں عموماً غیر دلچسپ، لا حاصل اور مناقشات سے بھری ہوتی ہیں۔ ان کا بہترین اجتماع مشاعرہ ہی ہوتا ہے جس میں وہ سناتے ہیں اور دوسرے سنتے ہیں۔ مشاعرہ اہلِ ذوق کی محفلِ سخن کی ارتقائی شکل تھا۔ ادبی کانفرنس اور سیمنار میں ایسا کوئی ارتقائی عمل نظر نہیں آتا۔ وہ نقل ہے دوسرے علوم کی کانفرنسوں اور سیمنار کی۔ اہم ادبی رجحانات اور بڑی ادبی تحریکیں کافی ہاؤس اور شراب خانوں کی محفلِ احباب سے نکلی ہیں، کانفرنسوں سے نہیں۔ کالرج ورڈزورتھ سے ملتا ہے تو پوری انگریزی شاعری کی فضائیں بدل جاتی ہیں۔ اور لیریکل بیلڈز کا دیباچہ نہ صرف رومانی تحریک کا مینی فسٹو ثابت ہوتا ہے بلکہ رومانی طرزِ احساس کی آیتِ مقدس اور مصنوعی شاعری کے خلاف ایک پیگن بغاوت بن جاتا ہے۔ یہ دو آدمی جو کام کرتے ہیں وہ ٹوکیو کی پی ای این اور تاشقند کی رائٹرس کانفرنس سے کبھی نہیں ہوتا۔ یہاں لوگ کیساروں کی تقریریں سنتے ہیں، تالیاں پیٹتے ہیں، اور حقِ نمک ادا کرنے کی خاطر اپنے اپنے ملکوں میں جا کر پروپیگنڈا آرٹ لکھنے بیٹھ جاتے ہیں۔ ایسی کانفرنسیں مولویوں کا اجتماع نظر آتی ہیں جہاں حبلِ متین اور صراطِ مستقیم اور عقائدِ راسخہ اور تبلیغِ دین کے مسائل پر رگیں تنتی ہیں ـــــ انعام و اکرام، دستارِ فضیلت اور عباؤں اور قباؤں میں دھنسا ہوا جلال الدین ابھی نہیں جانتا کہ تخلیق و عرفان کا شعلہ اندھیری گپھاؤں کے تخلیہ میں بھڑکتا ہے۔ ایک آوارہ درویش اپنی خونبار آنکھوں سے اسے دیکھتا ہے اور عباؤں اور قباؤں کے جال سے پھڑپھڑاتا ہوا روح کا پرندہ آزاد ہو جاتا ہے۔ پھر کیا ہے؟ ـــــ

اندھیرے غار کا تخلیہ، مرغ خوش نوا کی غزل خوانیاں، رقص میں لہراتے قدم، اور شمس تبریز کے نغموں کا سوز و ساز اور درد و داغ۔ ایسا ہی ایک مجذوب پیرس میں تھا جو قرض خواہوں سے بچنے کے لیے ہوٹلوں میں چھپتا پھرتا تھا۔ یورپ کی شاعری کا اس نے دھارا بدل دیا۔ ایسا ہی ایک دیوانہ لاہور کی سڑکوں پر پچیس پچیس روپے میں اپنی کہانیاں بیچا کرتا تھا۔ اردو افسانہ کا اس نے رخ موڑ دیا۔ رومی بودلیئر منٹو ـــــ سب کے سب علامت ہیں اس دلِ وحشی کی جو آوارگی پہ عافیت کوشی کو قربان کرتے رہے ہیں۔ کانفرنس ان ببولوں کی ہوتی ہے جو صف بستہ ہاتھ پھیلائے کھڑے رہتے ہیں سان آوارہ خرام بگولوں کی نہیں جو صحرا میں خاک بسر گھومتے ہیں۔

پھر فنکار جیسا جھگڑالو آدمی علم کے کسی اور شعبہ میں آپ کو دیکھنے نہیں ملے گا۔ الجھاؤ ہے زمین سے جھگڑا ہے آسماں سے۔ نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ جس سے بات اس نے شکایت ضرور کی، اس کا جھگڑا اپنی ذات سے شروع ہوتا ہے۔ "I AM AT WAR WITH MY SELF" آندرے ژید نے کہا تھا۔ گریبان تو چاک ہوتا ہی ہے۔ اندر سے ذات بھی کٹی پھٹی ہوتی ہے۔ دھندا ہی ایسا اختیار کیا ہے کہ جگر خون کرنا پڑتا ہے۔ لوگ سمجھتے ہیں کہ دیوان مرتّب ہو رہا ہے۔ میر صاحب ہی جانتے ہیں کہ کیسے کیسے درد و غم کی شیرازہ بندی ہو رہی ہے۔ پتہ نہیں ہتک اور فوبھا بائی لکھتے وقت منٹو پر کیا گزری تھی اسے کہتے ہیں دشنۂ غم کو آر پار کرنا۔ کیا ہندوستان کی دیہی معیشت اور تعلیمی نفسیات پر بھی اسی طرح کتابیں لکھی جاتی ہیں؟ جس کے اعصاب بجلی کے تار کی مانند CHARGED رہتے ہوں اس سے نارمل BEHAVIOUR کی توقع ہی فضول ہے۔ پھر کمال تو یہ ہے کہ فنکار اس فن سے جھگڑتا ہے جسے اس نے اپنی زندگی بنایا ہے۔ ہر تیسرے روز گڑ کی دکان کھولنے اور کوئلوں کی دلّالی کرنے کی بات کرتا ہے۔ ادھر عزتِ سادات بھی گئی اور ادھر ہو کے سیّد بنے چمار سلیم۔ فنکار کو جھگڑا ہوتا ہے اپنے ادب سے، اپنی ادبی روایت سے، اُن شاعروں سے جن کے زیر اثر وہ لکھتا ہے لیکن زیر اثر رہنا نہیں چاہتا۔ سائنس اور سماجی علوم میں ہر شخص اپنی بساط کے مطابق کام کرتا ہے اور رخصت ہو جاتا ہے۔ نہ بت شکنی ہے نہ روایت شکنی، نہ نئے پرانوں کا جھگڑا ہے نہ نسلوں کا۔ کوئی یہ نہیں کہتا کہ نیوٹن، ڈاروِن اور فرائڈ جھک مارتے رہے اور کام تو وہ ہے جو وہ کر رہا ہے۔ ادب میں تو جو بھی نئی نسل آتی ہے پرانی نسل کو مٹی دیتی آتی ہے۔ جدھر دیکھو

اُدھر "ہم چو ما دیگرے نیست" کا طوطی بولتا ہے۔ اُدھر برنارڈ شا سیکسپیئر کو پچھاڑتا ہے، ادھر یاس یگانہ غالب کو۔ لوگ اقبال کا عرس مناتے ہیں تو باقر مہدی انھیں علّامہ سیال کوٹی کے نام سے یاد کرتے ہیں۔ کسی سائنسداں، مورخ، ماہرِ اقتصادیات کو سرکاری طرف سے انعام و اکرام ملتا ہے تو کوئی چوں چرا نہیں کرتا۔ سب جانتے ہیں ٹھیک ہے۔ تحقیقی کارنامہ کی قیمت عیاں ہے۔ شاعر کو انعام ملتا ہے تو سوائے اس کے بیوی بچّوں اور شاگردوں کے شاید ہی کوئی اور خوش ہوتا ہو' وجہ یہ ہے کہ شاعری کی قیمت عیاں نہیں ہوتی۔ یہاں ہاتھ کنگن کو آرسی والا معاملہ نہیں ہے، اندھا ریوڑیاں بانٹتا ہے۔ جو شاعر ہی نہیں اس کے مجموعہ کو تین ہزار' جو شاعرِ وقت ہے اس کے نام پر تین حرف۔ ایسے مواقع پر مبارکبادیوں کے خط عموماً وہی لکھتے ہیں جن کے پاس لکھنے کو کچھ نہیں ہوتا۔ رشک، حسد، رقابت، چھینا جھپٹی، پتھراؤ ادب کا بالکل نارمل موسم ہے۔ اس دھرتی پر بھونچال نہ آئیں تو کھیتی ہی نہ ہو۔ اسی لیے تو معمولی سے معمولی شاعر بھی نظم لکھتے وقت محسوس کرتا ہے کہ وہ دستی بم بنا رہا ہے۔ مشاعرہ میں اس طمطراق سے جاتا ہے گویا بساط کو الٹ دے گا، یہ چنگیزی اور نادری آن بان سماجیات کے پروفیسروں کی قسمت میں کہاں۔ وجہ یہ ہے کہ دوسرے علوم کا تعلق ذات سے نہیں بلکہ خارجی حقیقت کی تحقیق سے ہے، اور وہ بڑی حد تک معروضی ہوتی ہے۔ فنونِ لطیفہ داخلی اور شخصی سرگرمیاں ہیں اور اُن کا تعلق مذاقِ سلیم سے ہے جو شخصی چیز ہے۔ مجھے ایک خاص قسم کی شاعری پسند ہے آپ کو دوسری قسم کی۔ جھگڑا لازمی ہے۔ تاریخ میں آپ یہ کہہ سکتے ہیں کہ فلاں صاحب نے تاریخ لکھی ہی نہیں، محض سنین کی کھتونی تیار کی ہے۔ چلیے یہی سہی۔ کھتونی تو تیار ہوئی ہے۔ عرق ریزی رائگاں تو نہیں گئی۔ کسی نہ کسی کے کام لگے گی۔ ادب میں اگر ناول ناول نہیں ہے تو کچھ بھی نہیں ہے۔ یعنی اگر وہ بطور ناول کے کام نہیں آسکتا تو کسی اور کام کا رہتا بھی نہیں۔ شاعری اگر بطور شاعری کے زندہ نہیں ہے تو بطور سیاست اور تاریخ کے بھی زندہ نہیں رہے گی۔ ادب اپنی ساخت میں ہی زندہ رہتا ہے جب کہ دوسرے علوم اگر اپنی ساخت میں مرتے ہیں تو پرداخت میں جیتے ہیں۔ سوانح اگر بطور سوانح کے ناکام ہو تب بھی بطور تاریخ کے تھوڑا بہت جی جاتی ہے۔

پھر سائنس میں ہر نئی تحقیق یا تو پرانی تحقیق کو باطل کرتی ہے یا فرسودہ۔ سائنس بہت

جلد ہو جاتا ہے۔ علوم کے شعبہ میں لوگ ہمیشہ تازہ ترین تصانیف کی طرف رجوع کرتے ہیں۔ سائنس، طب، قانون، اقتصادیات اور دوسرے سماجی علوم کی کتابیں SUPERSEDE ہوتی رہتی ہیں۔ سائنس میں آنے والی نسلیں اپنے پیش رؤں کے کام کو آگے بڑھاتی ہیں۔ اور ان کی شکر گزار ہوتی ہیں کہ انھوں نے اپنی تحقیقات سے راستہ ہموار کیا۔ وہ اپنے کام کو وہاں سے شروع کرتی ہیں۔ جہاں سے ان کے پیش رؤں نے اسے چھوڑا تھا۔ ادب میں روایت کا تصور ملتا ہے لیکن کام کو آگے بڑھانے کا کوئی سلسلہ نظر نہیں آتا۔ اجتہاد، انحراف، بغاوت کام کو آگے بڑھانے کے لیے نہیں بلکہ نیا کام شروع کرنے کے طریقے ہیں۔ روایت کبھی قدغن ثابت ہوتی ہے، کبھی مہمیز شوق کا تازیانہ۔ کبھی فنکار روایت کے حصار میں قید رہتا ہے، کبھی باہر نکل جاتا ہے، کبھی بازیافت کرتا ہے، کبھی از سرِ نو زندہ کرتا ہے۔ نیا ادب پرانے ادب کو SUPERSEDE نہیں کرتا، بلکہ اس کے پہلو بہ پہلو جیتا ہے۔ آپ نیا ناول لکھتے ہیں اس کا مطلب یہ نہیں کہ اب لوگ پرانے ناول نہیں پڑھیں، نئی شاعری کرتے ہیں تو میر و مرزا کاٹ مال کی دکانوں پر جا کر نہیں بیٹھ جاتے۔ نیا تجربہ کلاسک کو پارینہ نہیں بناتا۔ پرانی نسل کی طرف فنکار بہت احسان مند نظروں سے بھی نہیں دیکھتا۔ کبھی اس کا رویہ کھلی بغاوت کا۔ کبھی تمسخر اور استہزا کا کبھی رواداری اور رضامندی کا کبھی مکمل استرداد اور انقطاع کا، اور کبھی شریف النفس مفاہمت کا ہوتا ہے۔ وجہ یہ ہے کہ ہر نسل کے تجربات، طرزِ احساس اور طرزِ فکر الگ ہوتی ہے۔ وہ اپنے پیش رووؤں سے مختلف دنیا میں رہتی ہے۔ پرانی نسل بھی ہر نسل کی مانند تجربات کرتی ہے اور تجربات کبھی روایت کو آگے بڑھاتے ہیں اور کبھی IMPASSES پیدا کرتے ہیں۔ نئی نسل محسوس کرتی ہے کہ پرانوں نے اس کی تخلیق کی راہیں مسدود کر دی ہیں۔ بند گلی میں سر پھوڑنے کی بجائے وہ انحراف سے کام لیتی ہے، اور نئی راہ تلاش کرتی ہے۔ کبھی جس راہ پر وہ نکل کھڑی ہوتی ہے دور تک چلنے کے باوجود منزل سجھائی نہیں دیتی تو (یو) ٹرن لیتی ہے اور پرانے اور کبھی کبھی ARCHAIC اسالیب کی بازیافت کرتی ہے۔ ہر نئی تخلیق ایک نئی روایت کی داغ بیل ڈالتی ہے اور نئے امکانات کی نشاندہی کرتی ہے۔ ہر فن پارہ اپنی دنیا آپ ہوتا ہے اور سائنس اور علمی کتابوں کی طرح کل کا جزو نہیں ہوتا۔ اور یہ سب اس لیے ہے کہ ادب ایک شخصی تجربہ، اور ایک

انفرادی تخلیقی عمل ہے۔ ادب کے لیے نہ لیبارٹری چاہیے نہ اکادمی۔ ادب تخلیق کرنے کے کوئی گر نہیں، کوئی ایسے طریقۂ کار نہیں جن کی تعلیم دانش گاہوں میں دی جاسکے۔ ادب کوئی SKILL نہیں جسے سکھایا جائے۔ تخلیقی ادب ایک ذاتی، انفرادی اور شخصی کارنامہ ہے، جس میں خارجی شواہد اور معروضی حقیقت کی بجائے حقائق کا شخصی مشاہدہ اور تفہیم پیش کی جاتی ہے، اور تحقیق، تدقیق، تجزیہ اور تحلیل کی بجائے تخلیقی اثر آفرینی سے کام لیا جاتا ہے اور عقل و خرد کی بجائے وجدان و تخیل کا استعمال کیا جاتا ہے۔ ادب عبارت ہے اُن تخلیقی کارناموں کے مجموعہ سے جو منفرد شخصیات کی تخیلی معجز نمائیوں کا نتیجہ ہے۔ ادب کی یگانگت اور آہنگ فطری نہیں ہوتا بلکہ متضاد اور بعض اوقات متناقض عناصر کی موجودگی کے باوجود چند ایسی قدروں کے کیمیاوی عمل سے پیدا ہوتا ہے جنھیں ہم حسن و مسرت کی جمالیاتی قدریں کہتے ہیں۔

سائنس اور سماجی علوم کے محققوں کے لیے ورک شاپ، تجربہ گاہ، لائبریری، آلاتِ تحقیق کی میتھوڈولوجی، تحقیق کا مواد سب کچھ چاہیے۔ محقق اپنے کام میں دوسرے ماہرین کی مدد لے سکتا ہے، برلن، نیویارک، یا لندن جاکر وہاں کی تجربہ گاہوں سے فائدہ اٹھا سکتا ہے، اگر کام اہم ہو اور سرکار سے فربہ وظیفہ ملا ہو تو معاون محققوں کا پورا عملہ رکھ سکتا ہے، اگر دوسرے علوم کے ماہروں کی مدد کی ضرورت ہو تو اپنے پروجکٹ میں انھیں بھی شامل کرسکتا ہے۔ یہ سب باتیں نہ ادب میں ممکن ہیں نہ ادب کو ان کی ضرورت ہے۔ کیا کوئی ناول نگار تاریخی ناول کی تاریخ مورّخ سے لکھواتا ہے، یا نفسیاتی ناول کی نفسیات کے لیے ماہر نفسیات سے رجوع کرتا ہے، یا پرولتارین ناول کے لیے ٹریڈ یونین لیڈر سے مشورہ کرتا ہے۔ کیا کسی نظم کی تخلیق کے لیے دوسرے شاعروں کا عملہ رکھا جاسکتا ہے۔ کیا ناول اور افسانے کے لیے مختلف ترقی یافتہ ممالک میں ایسی درس گاہیں موجود ہیں جہاں جاکر تعلیم لینے سے آدمی زیادہ نستعلیق ناول لکھ سکے۔ آپ دیکھیں گے کہ تخلیق فن کے لیے فنکار کو کسی چیز کی ضرورت نہیں۔ میز پر کاغذ ہوتا ہے، کاغذ پر قلم، قلم پر جھکا ہوا ایک سر، سر پر پھونس کی چھت، اور چھت کے سوراخوں سے جھانکتے ہوئے روح القدس۔

غالب کی بات سچ ہے:

آتے ہیں غیب سے یہ مضامیں خیال میں
غالب صریرِ خامہ نوائے سروش ہے

چونکہ ادبی تنقید مختلف علوم کے اثرات تلے پھلتی پھولتی ہے اور زیادہ سے زیادہ سائنسی بننے کی کوشش کرتی ہے، اس لیے تنقید نے انہی ممالک میں زیادہ نشوونما پائی ہے جہاں سائنس، فلسفہ اور دوسرے سماجی علوم ترقی کی معراج پر پہنچے ہوئے ہیں۔ پھر چونکہ مغرب کا معاشرتی نظام زیادہ آزمائشی مرحلوں سے گزرا ہے اور فرد کی پیچیدہ زندگی کے تجربات کے بیان کے لیے ادب اور آرٹ کے زیادہ پیچیدہ اور تہہ در تہہ طریقوں کو کام میں لاتا رہا ہے، اس لیے وہاں کے ادب میں جو تنوع، گہرائی اور فکر و نظر کی رنگا رنگی ملتی ہے اس سے ہمارا خطِ مستقیم پر سفر کرنے والا ادب عموماً محروم ہے۔ صاف بات ہے کہ مغرب کی ادبی تنقید چونکہ ایک رفیع الشان ادبی روایت سے منسلک ہے، اس لیے نہایت توانا اور بصیرت افروز ہے۔ اس سے استفادہ اتنا ہی ناگزیر ہے جتنا کہ سائنس اور دوسرے سماجی علوم سے استفادہ۔ اور انہی علوم کی مانند اس تنقید کے گہرے اثرات ہماری تنقید پر پڑے ہیں۔

یہ ایک کھلی ہوئی حقیقت ہے کہ آج سائنس اور سماجی علوم میں مغرب کی بلا شرکت غیرے اجارہ داری ہے۔ ہم تو اس بات کا تصور تک نہیں کر سکتے کہ ان علوم میں مغرب کہاں سے کہاں پہنچا ہوا ہے۔ ارے ہندوستان میں آپ کسی بھی سائنسی تجربہ گاہ، سماجی علوم کے تحقیقی ادارے یا زرعی یا ٹکنولوجیکل دانش گاہ میں پہنچ جائیے، اور دیکھیے کہ وہاں کی لائبریری میں بایولوجی، اقتصادیات گیہوں کی قسمیں، یا نفسیاتی بیماریوں پر کتابوں کا جو بیش بہا ذخیرہ ملتا ہے وہ سب کا سب انگریزی زبان میں ہے۔ آپ اقتصادیات کے پروفیسر سے جا کر پوچھیے کہ انگریزی سے بے نیاز رہ کر محض اردو، ہندی اور گجراتی زبان کے بل بوتہ پر کوئی طالب علم اقتصادیات کا کتنا علم حاصل کر سکتا ہے۔ ارے ہم سکنڈری اسکول کے لونڈوں کے لیے مناسب کتابیں لکھ نہیں سکتے تو اعلیٰ تعلیم کا تو ذکر ہی کیا ہے۔ نفسیات کے پروفیسر اتنی نفسیات بگھارنے کے باوجود اردو میں فرائڈ یا ینگ کے نظریات پر ایک جامع کتاب تو کیا مقالہ تک تحریر نہیں کر سکے۔ مختلف موضوعات پر مغرب میں جو بیش بہا علمی سرمایہ جمع ہوا ہے اسے ہندوستان کی علاقائی زبانوں میں منتقل کرتے کرتے صدیاں

بیت جائیں گی ۔ وہاں تک مغرب کہیں سے کہیں نکل چکا ہوگا۔ علم کی جولانگاہ میں ہماری حیثیت بار برداری کے خچّر سے زیادہ نہیں۔ سائنس اور علوم کے معاملہ میں ہم محض لقمہ چیں اور پیوند دوز ہیں۔ کاسۂ گدائی لیے چھوٹے سکّے جمع کرتے ہیں لیکن طنطنہ شاہوں کا رکھتے ہیں۔

یونیورسٹی میں آپ نفسیات اقتصادیات اور سائنس کے شعبے کھولتے ہیں۔ اور پھر اُن سرچشموں کو بند کرنے کی بات کرتے ہیں جو ان شعبوں کو سیراب کرتے ہیں۔ یا تو آپ سائنس کا شعبہ بند کیجیے، یا ایسے فوق البشر پیدا کیجیے جو مغرب سے استفادہ کیے بغیر سائنس کی تحقیقات کر سکیں، اور اگر یہ دونوں کام نہیں کر سکتے تو عالموں کے انکسار سے جو فیض آپ کو مغربی علوم سے پہنچا ہے اس کا شکریہ ادا کیجیے۔

علوم کی بات چھوڑیے۔ کیا آپ اقبالؔ، ٹیگور، اور فراقؔ کی شاعری تک کو مغربی علوم اور تہذیب کے حوالوں کے بغیر پڑھ سکتے ہیں۔ مغرب کے سب سے زیادہ چرچے تو انھیں تنقیدوں میں ملتے ہیں جو اقبالؔ پر لکھی گئی ہیں۔ مغرب سے اقبالؔ کو جھگڑا تھا لیکن انھیں جھگڑا تو مشرق سے بھی تھا۔ مغرب سے بھی اقبالؔ نے اتنا ہی فیض حاصل کیا ہے جتنا مشرق سے۔

تنقید کی کوشش یہی ہوتی ہے کہ وہ مکمّل طور پر سائنس کی قطعیت کو پہنچے۔ تنقید سائنس نہیں ہے لیکن وہ سائنس بننا چاہتی ہے۔ اگر ایسا ہے تو تنقید بھی مغرب سے اسی قدر متاثر اور فیض یاب ہوگی جتنے کہ دوسرے علوم ہوتے ہیں، اور مغربی تنقید کے سامنے ہم صرف طفلِ مکتب ہیں۔ حالیؔ، کلیم الدّین احمد، احتشام حسین، آل احمد سُرور، حسن عسکری، شمس الرّحمان فاروقی سب کے سب مغرب کے خوشہ چیں رہے ہیں۔ ہم ایک بھی ایسے نقّاد کا نام نہیں لے سکتے جو مغرب سے بے نیاز رہ کر خالص دیسی علوم کے بل بوتہ پر بڑا نقّاد بنا ہو۔ ہماری تنقید میں جو کچھ بھی دبا زن ہے وہ مغرب کی چکّی کے پسے ہوئے آٹے کی دین ہے۔ محقق خدا بخش لائبریری پر قناعت کر سکتے ہیں، نقّاد کو تو ان کتب خانوں کے بغیر چارہ نہیں جہاں مغربی تنقید کا گنجِ گراں مایہ میسر ہے۔ ان کتب خانوں کی سیر بھی سمندِ شوق کا تازیانہ بننے کی بجائے حوصلے توڑ دیتی ہے۔ نقّاد خود میں اتنی سکت نہیں پاتا کہ وہ کسی موضوع کی ببلوگرافی کا بار بھی اٹھا سکے۔ مغربی نقّاد جس موضوع پر قلم اٹھاتے ہیں اسے EXHAUST کر دیتے ہیں۔ یہ کیسے ممکن ہے کہ ادب

اور آرٹ کے موضوعات پر لکھتے وقت نقّادان بیش بہا تنقیدی کارناموں سے محض اس وجہ سے صرفِ نظر کرے کہ وہ لوگ جو انگریزی سے واقف نہیں یا جنھوں نے مغربی ادب کا ڈھنگ سے مطالعہ نہیں کیا، تنقید میں مغربی نقادوں کے حوالے دیکھتے ہیں تو اپنی خفّت اور احساسِ کمتری کی پردہ پوشی کے لیے دیس بھگتی اور مشرقیت اور غریب عوام کی جذباتی ہمدردی پر مبنی ٹریڈیونین سیاست کی کلی شیز کا استعمال کرتے ہیں ... پھر آپ اس بات پر بھی غور کیجیے کہ مغرب سے آئی ہوئی مارکسی آئیڈیولوجی کا تو ترقی پسند نقّادوں پر محض اثر ہی نہیں بلکہ ایسا گہرا تسلط تھا کہ نقّاد کسی بھی چیز کو اپنی نظر سے دیکھ ہی نہیں سکا۔ سچ بات یہ ہے کہ علم کی دوڑ میں مغرب ہم سے بازی لے گیا ہے۔ اور ہم گردِ کارواں پھانکتے رہ گئے ہیں جسے دیکھو اس کے کاسۂ گدائی میں چبائے ہوئے نوالوں کا ملغوبہ ہے۔ لیکن طنطنہ ایسا ہے گویا آسمان سے منّ وسلویٰ کی بارش ہو رہی ہے۔

پنڈت نہرو کے زمانے ہی میں ہندوستان نے گاندھیائی نظامِ معیشت کی بجائے صنعتی نظام کے حق میں اپنا فیصلہ دے دیا تھا۔ وہ لوگ جو اس فیصلہ کو پسند کرتے ہیں انھیں زراعتی آدمی کی بجائے صنعتی آدمی کے طور پر مسائل کو حل کرنا چاہیے۔ صنعتی تمدّن کا سب سے بڑا وار تو جغرافیائی فاصلوں پر پڑا ہے، لیکن ہم آج بھی ذہنوں کے بیچ مشرق و مغرب کی دیواریں قائم کیے ہوئے ہیں۔ یہ ایک کھلی حقیقت ہے کہ کوئی بھی ملک جو صنعتی ترقی کی شاہراہ پر گامزن ہو، مغربی سائنس اور ٹکنولوجی کے دھارے سے خود کو محفوظ نہیں رکھ سکتا۔ سائنس اور ٹکنولوجی کا اثر کلچر پر بھی پڑتا ہے۔ ریڈیو صرف قوّالیاں نہیں سناتا بلکہ ہر قوّالی کے بعد بآوازِ بلند پورے خاندان کے بیچ نرودھ کا اشتہار بھی دیتا ہے۔ سائنسی ایجادات سے رہن سہن کے طریقے ہی نہیں بدلتے، اخلاقی اور تہذیبی قدریں بھی بدلتی ہیں۔ اگر آپ سائنس، مغربی علوم اور صنعتی دور کے پیدا کردہ تہذیبی رجحانات سے بیزار ہیں تو مجھے بتائیے کہ خالص دیسی علوم کی بنیاد پر آپ صنعتی معاشرہ کی تعمیر کیسے کریں گے۔ دیش بھگت لوگ انگریزی کو نکال باہر کرنا چاہتے ہیں اور ساتھ ہی صنعتی ترقی بھی چاہتے ہیں، حالانکہ صنعتی ترقی صنعتی علوم کے بغیر ممکن نہیں جو انگریزی زبان میں ہیں۔ ان علوم کو ہندوستان کی سولہ زبانوں میں اس وقت تک منتقل نہیں

کیا جا سکتا جب تک معاشرہ ٹکنولوجی کی اس منزل میں نہ پہنچ گیا ہو جہاں ترجمہ کا کام بھی کمپیوٹر کرتا ہو، لہٰذا سب سے بڑا دیش بھگت بھی وہی ہے جو دیسی زبانوں کو مختلف علوم سے مالا مال کرنے کے لیے کمپیوٹر کے دور میں پہنچنا چاہتا ہو اور اس مقصد کے لیے جاں فشانی سے مغربی علوم اور زبانوں کا مطالعہ کرے۔ تہذیبی تصورات کو پھلتے پھولتے ایک زمانہ لگتا ہے، مختلف تہذیبوں کے بیج مختلف زمینوں پر جا گرتے ہیں، لیکن وہی بیج پھوٹتے اور بار آور ہوتے ہیں جنھیں زمین راس آتی ہے۔ باقی سڑ گل کر ختم ہو جاتے ہیں۔ اردو میں سانیٹ، اور نہ جانے دوسری کیسی کیسی اصنافِ سخن کے تجربات کیے گئے، لیکن ان میں سے کسی میں بھی تخلیقات کا گراں قدر خزانہ پیدا نہ ہو سکا۔ اس کے برعکس ناول اور افسانہ مغرب سے آیا اور اپنی جڑیں استوار کر لیں۔ کیا وجہ ہے کہ ڈرامے کی سنسکرت روایت کے باوجود، مغربی ڈرامے کا اثر ہندوستان پر وہ نہیں ہوا جو مغربی ناول کا ہوا۔ کہنے کا مطلب یہ کہ تہذیبی رجحانات کو جڑ پکڑتے اور نشوونما پاتے وقت لگتا ہے اور اُن کے پھلنے پھولنے کے پیچھے بے شمار تاریخی اور معاشرتی اور تہذیبی قوتیں سرگرم کار ہوتی ہیں۔ کوئی تہذیب دوسری تہذیبوں کے اثرات سے محفوظ نہیں رہتی، محفوظ رکھنے کے لیے تہذیب کے گرد آہنی حصار تعمیر کرنے پڑتے ہیں۔ ایسا تحفظ اُن نوّاب زادوں کی مانند جنھیں محلہ کے چھوکروں کی صحبت سے بچانے کی خاطر حویلی کی چار دیواری میں قید رکھا جاتا ہے، تہذیب کو کمزور، زرد، مرگھنا اور بیمار بنا دیتا ہے۔ اشتراکی روس کا اشتراکی حقیقت نگاری والا، آدرش وادی صحت مند ادب ہیورو کریٹ کی اولاد کی مانند اتنا تو با ادب، تقدّس مآب نیک چلن اور خود آگاہ ہے کہ اسے پڑھتے وقت خانقاہ، آشرم، یا پہاڑی اسکول کی سیر کا لطف آتا ہے۔ سب کچھ ٹھیک ہے لیکن وحشی کے ڈھول کی دھمک اور جنگل کے پھول کی مہک نہیں ہے گجراتی میں سریش جوشی نے ایک کہانی لکھی ہے۔ عنوان ہے ’لوہے کا شہر‘ حملوں سے محفوظ رہنے کے لیے پورے شہر پر لوہے کی ایک چھت تان دی جاتی ہے۔ سورج کی روشنی میں چھت تپتی ہے، لوگوں کو سانس لینا دشوار ہو جاتا ہے، لیکن سلامتی کی خاطر زندگی کو عذاب بنا لیتے ہیں اور سب کچھ برداشت کرتے رہتے ہیں۔ غزل کی شاعری سلامتی کی شاعری نہیں ہے۔ یہ ان لوگوں کی شاعری نہیں ہے جنھیں جان و دل، اور ایمان و آبرو عزیز ہے۔ یہ ان لوگوں کی شاعری ہے جو

گلیوں میں گھروں کو لٹاتے ہیں، اور عزت و ناموس کا نیلام کرتے ہیں۔ کردار کی پرکھ سلامتی کی دیواروں میں نہیں، خوف و خطر کے بھنور میں ہوتی ہے۔ تخیّل انجان اجنبی فضاؤں کو کھنگالتا ہے۔ تلاش گمنام جزیروں کی طرف کشتیوں کا رُخ موڑ دیتی ہے۔ تجربہ اپنی برہنہ کھال پر نامعلوم اور نامانوس کا گھاؤ جھیلتا ہے۔ تخلیق مہم جو، مہم کش، اور مہم ساز ہوتی ہے۔ اثرات کا ایسا خوف کہ موجِ ہوا میں خفیف سی خنکی بڑھ جانے پر ٹانگیں میانیوں میں لرزنے لگیں، نفسیاتی بیماری نہیں تو اور کیا ہے۔ سوسان لینگز نے بتایا ہے کہ اثرات سے ادبی تحریکیں پیدا نہیں ہوتیں۔ اثرات تو صرف اس بیج کی نشو و نما کرتے ہیں جو پہلے سے زمین میں موجود ہوتا ہے۔

یہ ایک بہت ہی نازک اور پیچیدہ مسئلہ ہے کہ آیا تنقید اُن رجحانات کا تجزیہ ہوتی ہے جو ادب میں جاری و ساری ہوتے ہیں، یا ادب اُن رجحانات کو اپناتا ہے جو بساطِ نقد پر سرگرم کار ہوتے ہیں۔ کیا تنقید کو چاہیے کہ فلسفہ، مذہب، سائنس اور کلچر کے عظیم خیالات کو موضوعِ بحث بنائے تاکہ یہ خیالات سماج کی دانشورانہ فضا کے عناصرِ ترکیبی بنیں، اور اس طرح فنکارانہ تخیّل کے لیے تخلیقی مواد کا سرمایہ بہم پہنچائیں۔ یہ ہے وہ سوال جو آرنلڈ کی تنقیدیں پڑھ کر پیدا ہوتا ہے۔ میری ذاتی رائے یہ ہے کہ اس خیال میں جزوی صداقت ہے۔ ادبی تنقید تخلیق کا سرچشمہ نہیں، البتہ فنکارانہ تخیّل کی تربیت میں وہ اپنا تھوڑا بہت عطیہ پیش کرتی ہے۔ فنکار کی تخلیقی صلاحیت کو ڈھالنے اور اسے تب و تاب اور توانائی عطا کرنے میں، اس کی شخصیت، اس کا گرد و پیش، سماجی اور سیاسی حالات، اس کی ادبی روایت اور قومی تہذیب کا ورثہ، دوسرے علوم اور دوسری زبانوں کے ادب سے اس کی واقفیت، اور اپنی پسند کردہ اصنافِ سخن کے صنّاعانہ مسائل میں اس کی حرکی دل چسپی، اور ملک کی عام دانشورانہ فضا اپنا عطیہ پیش کرتے ہیں۔ کسی ایک پر ضرورت سے زیادہ زور دینا مناسب نہیں۔ ہمارے پاس ایسے شواہد بہت کم ہیں جن سے ثابت کیا جا سکے کہ تنقید واقعی کلّی اور حتمی طور پر فنکار کے تخلیقی رویوں کا تعیّن کرتی ہے۔ ترقی پسند تنقید کی ناک کے نیچے میراجی، راشد، اختر الایمان، مجید امجد، مختار صدیقی، منٹو، غلام عباس، بیدی اور دوسرے بے شمار لکھنے والے ایسا ادب پیدا کرتے رہے جس پر

ترقّی پسند خیالات کی پرچھائیاں نہ ہونے کے برابر ہیں۔ ہر فنکار اپنی ذات سے ایک اکائی ہوتا ہے اور اپنی تخلیقی ضرورتوں کے مطابق اپنا راستہ آپ متعیّن کرتا ہے۔ چونکہ وہ ایک کھُلی دانشورانہ فضا میں جیتا ہے اس لیے ادب اور تنقید کے مختلف اثرات اس پر پڑتے ہیں لیکن وہی اثرات بار آور ثابت ہوتے ہیں جو اس کے تخلیقی مزاج کے مطابق ہوتے ہیں۔ نقاد، تنقید میں ہر مسئلہ کا محققانہ، عالمانہ اور معروضی تفحّص کرتا ہے۔ وہ جانتا ہے کہ تنقید پختہ ذہن اور بالغ نظر لوگوں کے لیے لکھ رہا ہے۔ اسی لیے اسے یہ خوف نہیں ہوتا کہ اس کی تنقید کو پڑھ کر لوگ گمراہ ہو جائیں گے یا اس کے نظریات اور تصوّرات فنکاروں کو ورغلا کر غلط راستہ پر لگا دیں گے۔ وہ جانتا ہے کہ بالغ نظر فنکار اپنا تخلیقی رویّہ آپ متعیّن کرتا ہے۔ چنانچہ ایسی طفلانہ باتیں مضحکہ خیز معلوم ہوتی ہیں کہ جدیدیت کے نظریہ سازوں نے نئے فنکاروں کو سماج اور سیاست سے دُور کر دیا۔

تنقیدی ذہن کی قدر و قیمت، غیر تنقیدی ذہن سے اسی لیے زیادہ ہے کہ وہ جذبات کو بھڑکانے سہانے خواب دکھانے اور تعصّبات کو پالنے پوسنے والے دِل خوش کن خیالات کا آسانی سے شکار نہیں ہوتا۔ تنقیدی ذہن ہر قوم کی آئیڈیولوجی اور ہر قسم کے فلسفہ کا مطالعہ کرتا ہے اور اسے یہ خوف نہیں ہوتا کہ کوئی آئیڈیولوجی اسے بھی اس طرح مغلوب کرے گی جس طرح جاہل عوام کو کرتی ہے۔ فنکار کے لیے تنقیدی نگارشات کا مطالعہ اس وجہ سے ضروری ہے کہ اپنی تمام تخلیقی قوّت کے باوصف اگر اس کا ذہن غیر تنقیدی ہے تو اس بات کا امکان زیادہ ہے کہ بہت سے معاملات میں وہ سادہ لوحی کا شکار ہو جائے گا نظر کی درّاکی اور ذہن کی سوفسطائیت اسے "پیچیدہ مسائل کے آسان حل تلاش کرنے" اور عامیانہ خیالات، ناپختہ احساسات اور سادہ انگاری اور صوبائیت سے محفوظ رکھتی ہے۔ تنقید کا کام عقائد کا ٹھونسنا، قائل کرنا، یا ذہن کی دھلائی کرنا نہیں ہے بلکہ ذہن کو روشن کرنا ہے تاکہ افکار و تصوّرات کی اصل ماہیت واضح ہوتی رہے۔ نقّاد فنکار کا مرشد، سالکِ راہ، استاد یا معلّم نہیں ہوتا۔ وہ تو ایک عام قاری کی ترقی یافتہ شکل ہے جو ادب کے تجربات کا بیان کرتا ہے اور اُن کی قدر و قیمت کا اندازہ لگاتا ہے۔ فنکار ادب ہی،

نہیں بلکہ خود اپنی تخلیقات کا بھی ایک عام قاری ہوتا ہے۔ یہ سوال بہت اہم ہے کہ فنکار کا ادب کا مطالعہ کیسا ہونا چاہیے، اور ادبی مطالعہ سے بے نیازی کے اثرات اس کے تخلیقی کام پر کیسے پڑتے ہیں۔

جس طرح فنکار ایک بنی بنائی دنیا میں آنکھ کھولتا ہے اور اپنا تخلیقی مواد اپنے گرد و پیش سے حاصل کرتا ہے، اسی طرح وہ اظہار کے وسائل بھی اس فنّی اور تہذیبی روایت میں پاتا ہے جو اسے ورثہ میں ملی ہے۔ ان وسائل کو وہ قبول کرتا ہے، ان میں اجتہادی تبدیلیاں کرتا ہے، اور ضرورت پڑنے پر ان سے مکمّل انحراف بھی کرتا ہے۔ فنکاری ہنرمندی اور صنعت گری ہے۔ اپنے اوزاروں کو ٹھیک سے استعمال کرنے کی سلیقہ مندی بھی ہے۔ ہر نیا تخلیقی تجربہ ایک نئی مشقِ سخن ہے۔ قادر الکلامی کا ایسا تصوّر کہ فنکار کو زبان اور اسلوب پر قدرت حاصل ہو گئی ہے، اب وہ ان کی طرف بے نیازی برت سکتا ہے، اور موضوع پر دھیان مرکوز کر سکتا ہے، فن میں MANNERISM کی بدعت کو راہ دیتا ہے۔ اعلیٰ فنکاری کبھی میکانکی نہیں ہوتی۔ قادر الکلامی مشین کی کھٹا کھٹ نہیں ہے کہ شعر ڈھلتے چلے جائیں۔ ہر نظم ایک نئی تخلیق ہوتی ہے۔ اور ایک نئی جانکاری اور جگر کاری کی دعوت دیتی ہے۔ اس نکتہ سے واقف نہ ہو تو بڑے سے بڑا فنکار خود کو دہرانے لگتا ہے۔ لوگ کہتے ہیں اس کے پاس کہنے کو کچھ نہیں رہا۔ ہمیں یہ بھی دیکھنا چاہیے اس نے نیا کہنے کی کوشش کی بھی یا نہیں۔ فن میں تازگی نہ رہے تو پختگی تک اپنی قدر کھو دیتی ہے۔ فنکار کی سب سے کڑی آزمائش اپنے احساس کے شعلہ کو بھڑکتے رکھنے میں ہے، ورنہ تخلیقی لگن تھکن میں بدل جائے گی، اور اعجازِ تخیّل صرف شعبدہ بازی کرے گا۔ فنکار کے لیے مشقِ سخن تعلیم اور تربیت کا کوئی ایک مخصوص زمانہ نہیں ہوتا۔ فکرِ سخن کا ہر لمحہ مشقِ سخن کا لمحہ ہے، اور تعلیم و تربیت کا دور پوری زندگی تک پھیلا ہوا ہے۔ تخلیق کے شعلہ کو جلتا رکھنے کے لیے ضروری ہے کہ فنکار اپنی ہوش مندی کو مختلف منزلوں اور مقامات سے گزارے، خوب سے خوب تر کی جستجو کرتا رہے، جذبۂ تجسّس اور تحیّر کو کبھی ٹھنڈا پڑنے نہ دے کسی جواب

کو آخری جواب نہ سمجھے اور نادم آخر سوالات کے سلسلہ کو ٹوٹنے نہ دے۔ تعلیم کا مطلب ڈگری لینے اور تربیت کا مطلب استاد کے سامنے زانوئے تلمذ تہہ کرنے سے نہیں ہے حالانکہ دونوں کاموں میں کوئی برائی بھی نہیں ہے۔ سوائے فنکاری کے کسی اور چیز سے سروکار نہ رکھنے کا نتیجہ خود فنکار کے لیے افسوسناک ثابت ہو سکتا ہے۔ انسان کی علمی اور ادبی، تہذیبی اور تمدّنی، فلسفیانہ اور دانشورانہ سرگرمیوں کے جھرنے اگر فنکار کے ذہن کو سیراب اور احساس کو شاداب نہ کرتے رہیں تو تخلیقِ فن کا سوتہ بھی خشک ہو جاتا ہے۔ فنکارانہ بانجھپن کی وجوہات مختلف ہو سکتی ہیں۔ اُن میں دانشورانہ کم مائیگی نوجوان فنکاروں کی جواناں مرگی کا بہت ہی واضح سبب رہی ہے۔ ایک پختہ تربیت یافتہ تازہ کار تخلیقی ذہن کی پیدائش کے مواقع مطالعہ کے کمرے میں بہ نسبت ٹریڈ یونین آفس اور کافی ہاؤس کے زیادہ ہی ہوتے ہیں۔ مطالعہ زندگی کے دلکش اور دل فروز ہنگاموں کی ضد اور انکار نہیں بلکہ توسیع ہے۔ یہ کرم کتابی ہی ہوتا ہے جو زندگی کے لیے زیادہ تیار ہوتا ہے کیونکہ شعروادب کے ذریعہ وہ بے شمار تخیلی تجربات سے گزرتا ہے، اپنی ایک زندگی میں ہزار زندگیاں جیتا ہے، اور اسی لیے زندگی کی پہنائیوں اور ہنگامہ آرائیوں کی بہتر آگہی رکھتا ہے۔ جب شاعر کتب بینی کو گھوڑے پر گھاس لادنے کے مترادف سمجھتا ہے اور مطالعہ کا کام نقّاد کے حوالے کر دیتا ہے، تو وہ علمی فکری اور تخیّلی سرگرمیوں کے اُن سرچشموں ہی کو بند کر دیتا ہے جو ذہن کو جودت، فکر کو صلابت اور تخیّل کو توانائی بخشتے ہیں۔ ادیب کی درسگاہ خود ادب ہے۔ فنکار فن کے گُر اور اسرار ورموز دوسرے فنکاروں کے فن ہی سے سیکھ سکتا ہے۔ فنکار زندگی کے مطالعہ سے ادب کا مواد حاصل کرتا ہے اور ادب کے مطالعہ سے اس مواد کو برتنے کے آداب سیکھتا ہے۔ فارم کا پورا مسئلہ ادبی روایت سے منسلک ہے، اور روایت کی روشنی ہی میں اسے سمجھا جا سکتا ہے وہ فنکار جو اپنے پیشہ رو اور ہم عصر فنکاروں کے اسالیب سے واقف نہیں وہ اپنا منفرد اسلوب بھی کیسے ایجاد کر سکتا ہے۔ انحراف کے لیے بھی روایت کی ضرورت ہوتی ہے اور اسی لیے ہر اہم اور معنی خیز انحراف روایت کے سلسلہ ہی کی ایک کڑی بن جاتا ہے۔ ایلیٹ نے بتایا ہے کہ روایت محض ورثہ میں نہیں ملتی بلکہ

محنت اور شعوری کوشش سے اسے حاصل کرنا پڑتا ہے۔ فنکار کے لیے ضروری ہے کہ وہ جدید اور قدیم زبانوں کے ادب کے مطالعہ کے ذریعہ اصنافِ سخن، اسالیب اور اظہار کے رنگارنگ طریقوں سے واقف ہوتا رہے۔ یہ دوسرے فنکاروں کا مطالعہ ہے جو فنکار کو بتاتا ہے کہ انھوں نے اپنی جذباتی وارداتوں، اور اندرونی کش مکشوں کے بیان کے لیے کون سی راہ اپنائی۔ وہ جانے گا کہ اسلوب کی کون سی خرابیاں فنکارانہ شخصیت کی کون سی کمزوریوں کا نتیجہ ہیں۔ اگر اسلوب میں جھول اور وضاحت ہے تو شاعر کے پاس تخلیقی مواد کا سرمایہ محدود ہے۔ لجلجا پن ہے تو شاعر جذبات میں نظم وضبط پیدا نہیں کر سکا۔ رقّت ہے تو کہیں نرگسیت کی وجہ سے تو نہیں۔ خطابت کہیں اس وجہ سے تو نہیں کہ تخیّل کا استعمال انکشافِ حقیقت کی بجائے تبلیغِ حقیقت کے لیے ہو رہا ہے۔ وہ جانے گا کہ بڑے فنکاروں نے اپنے جذبات کو کیسے سنبھالا اور اپنی تخلیقی شخصیت میں رچاؤ اور پختگی کس طرح پیدا کی۔ اسے معلوم ہوگا کہ جذبہ کے اظہار اور جذباتی بننے میں کیا فرق ہے، سوگواری اور خود ترحمی کے کیا معنی ہیں، اور دردمندی کی قیمت پر صلابتِ فکر خریدی جا سکتی ہے یا نہیں۔ تکنک اور اسلوب کا مطالعہ اس طرح فنکار کے جذبات کی تادیب بھی کرے گا۔ عام زندگی میں فنکار بھلے اعصاب زدہ اور جذباتی، جھگڑالو اور جھکّی ہو لیکن جب وہ کاغذ پر قلم رکھتا ہے تو آدابِ فن اسے آدابِ زندگی بھی سکھاتے ہیں۔ جذبات اُمنڈ اُمنڈ کر آتے ہیں لیکن اب وہ انھیں قابو میں رکھتا ہے، پہلے چھوٹی چھوٹی باتوں پر چراغ پا ہو جاتا تھا اب ٹھنڈے کلیجہ سے حقیقت سے آنکھیں چار کرتا ہے۔ اسے محسوس ہوتا ہے کہ زندگی سماج اور عصری سیاست کے جن مسائل پر وہ کف در دہاں ہو جاتا تھا، وہ اپنی اہمیت کھو بیٹھے ہیں، اور اب تخلیق کے لمحہ میں وہ خیالات اور جذبات امڈے آرہے ہیں، جن کا اُن واقعات سے کوئی تعلق نہیں جو دن بھر اسے الجھاتے رہے ہیں۔ ایسے واقعات در آئے ہیں تو وہ سوچتا ہے وہ یہاں کیا کر رہے ہیں۔ اگر اُن پر طنز کرتا ہے تو دیکھتا ہے کہ طنز بودا تو نہیں۔ اگر اُن کے ہونے میں یا اُن کے بیان میں کوئی حسن کاری نہیں تو روحِ عصر اور عصری آگہی کی پروا کیے بغیر وہ انھیں نکال باہر کرتا ہے۔ اس طرح تکنک اسلوب اور ڈکشن کے معاملات (یعنی اس کا

جمالیاتی شعور) اس کی فنکارانہ شخصیت کی تہذیب کرتے ہیں اور یہ شعور اسے حاصل ہوتا ہے اُن چھوٹے بڑے فنکاروں کے مطالعہ سے جو مل جُل کر ادبی روایت کی تعمیر کرتے ہیں۔ ادب اور آرٹ سے اس گہرے شوق و شغف کے بغیر اعلیٰ فنکاری ممکن نہیں۔ جہاں آپ نے آرٹ کو اپنی زندگی کی ثانوی سرگرمی بنایا آرٹ بھی آپ سے انتقام لیتا ہے اور آپ کو دوسرے درجہ کا فنکار بنا کر رکھ دیتا ہے۔ میں بات فنکار کے عالم فاضل ہونے کی نہیں کر رہا، اور نام کے آگے ایم اے تو لوگ " بیسویں صدی،، کے اوراق ہی میں لکھتے ہیں۔ کہنے کا مطلب صرف یہ ہے کہ وہ باتیں جو فنکار کے کام کی باتیں ہیں، اور جو ردیف قافیہ کی ہنر مندی سے لے کر زندگی کرنے کے فن تک پھیلی ہوئی ہیں، انھیں سیاسی پمفلٹوں اور نقّادوں کی تنقیدوں کے ساتھ ساتھ اُن فن پاروں سے بھی سیکھنا چاہیے جو بتاتے ہیں کہ دنیا کے عظیم فنکاروں کا انسان اور زندگی کا کیا تجربہ رہا ہے، انھوں نے آدمی کے روحانی اخلاقی وجودی اور سماجی مسائل پر کس طرح سوچا ہے، اپنی ذات کو خیر و شر کی رزم گاہ بنانے، جذبہ کے دھارے پر بہنے اور احساس کی آگ میں جلنے کے کیا معنی ہیں، اندرونی کش مکش کو چاقو کی دھار کیسے بنایا جاتا ہے اور مصلوب مسیح کی دردمندی کا گوہر کون سی موجوں کے طمانچے کھانے کے بعد حاصل ہوتا ہے۔ ذہن کی تربیت، جذبات کی تہذیب اور شخصیت کی تادیب کی بہترین درسگاہ ادب ہے، کیونکہ اس کا تعلق جن انسانی مسائل سے رہا ہے، اگر انھیں آدمی پہچان لے تو بہت سے سماجی اور سیاسی بکھیڑے پیدا ہی نہ ہوں۔ سیاسی تعصّبات کی بنا پر ہمارے بہت سے لکھنے والوں نے عالمی ادب کے ایک بڑے ذخیرے کو خود کی ذات پر حرام کر لیا۔ انسانی زندگی کی وسیع پہنائیوں کو چند آدرشوں اور عقیدوں میں قید نہیں کیا جا سکتا۔ بودلیئر یا ایلیٹ کو پڑھنے کا یہ مطلب نہیں کہ آدمی اُن کے جیسی شاعری کرے، یا ان کے اسلوب، طرز اور ٹکنک کو اپنائے، یا اُن کی ہوش مندی کو اپنی ہوش مندی بنائے۔ مطلب صرف یہ ہے کہ وہ جانے کہ ان کا درد کیا ہے، وہ کس اندرونی کرب کا شکار ہیں، اور اُن کی دل گرفتگی اور دردمندی کی نوعیت کیا ہے، دوسروں کے احساس کی نزاکتوں کو سمجھنے کا مطلب ہے اپنے احساس کی آگہی۔ یہ فنکار ہی تو ہے جو ہمیں بتاتا ہے کہ ہمارا احساس کتنا سخت اور تنگ ہو گیا ہے، انسانی ہمدردیوں کا دائرہ،

کتنا محدود ہے، اور اپنی اخلاقی پاکیزگی، راست روشی، اور مقدّس عقائد اور آدرشوں کی پرستش کے باوجود ہم ایک سخت گیر تند جبیں اور چڑچڑے کٹھ ملّا سے مختلف نہیں بن پاتے۔ فنکار سیاسی آگہی تو ناشتہ کی میز پر حاصل کر لیتا ہے۔ البتہ زندگی اور فن کی آگہی کے لیے اسے فنکاری کو رگِ جاں سے قریب کرنا پڑتا ہے۔ اس نے اتنا کر لیا تو چوتی کا اخبار، فلمی گانے، تنگ نظر مولوی، اور کافی ہاؤس کی خوش گپیاں اور گالیاں اس کی زندگی کے پیٹرن میں اپنا اپنا مقام بنا لیتے ہیں۔ اتنا نہ کیا تو جس چیز کو اس کا مناسب مقام نہیں ملتا وہ فنکار کا فن ہوتا ہے۔

قصۂ جدید و قدیم

سوال نامہ رسالہ "تحریک" دہلی

(۱) جدید ادب، قدیم ادب سے انحراف ہے یا اُس کی بنیادی اقدار کی بحالی ؟

(۲) جدید ادب میں ہئیتی تبدیلیوں اور موضوعاتی تبدیلیوں کی تناسبی اہمیت کے بارے میں آپ کی کیا رائے ہے ؟

(۳) تنہائی کا احساس صرف صنعتی پھیلاؤ کا ردِّ عمل ہے یا یہ ایک تخلیقی ذہن کا ایسا وصف ہے جس کا سماجی نظاموں سے محض نسبتی تعلق ہے ؟

(۴) بعض لوگوں کا کہنا ہے کہ ہر ادب تبلیغ ہوتا ہے۔ کہیں یہ لوگ تبلیغ اور ترسیل کو باہم خلط ملط تو نہیں کرتے ؟ آپ کی اس بارے میں کیا رائے ہے ؟

(۵) جدید ادب کو ایک مدّت تک معتوب کرنے کے بعد، ترقی پسند ناقد اب اسے ترقی پسندی کی توسیع قرار دینے لگے ہیں۔ اس میں کسی نئے عرفان کو دخل ہے یا یہ پسپائی کا اعتراف ہے؟

(۶) کیا ملک و قوم کی تعمیرِ جدید میں ادب کوئی کردار ادا کر سکتا ہے ؟ جواب اثبات میں ہو تو اس سلسلے میں ادیبوں کو بھگتی تحریک اور صوفی مت کے شاعروں کی طرح ایک نفسیاتی ماحول تیّار کرنا چاہیے یا چند مخصوص نعروں کو اپنی نگارشات میں جگہ دینا بھی ان کے لیے ضروری ہے ؟

(۷) ادب کی تعریف بعض لوگوں نے یہ بھی کی ہے کہ یہ ناپسندیدہ جذبات کے پُرامن اخراج کا ایک ذریعہ ہے۔ اگر ایسا ہے تو اس ادب کو بھی سماجی فریضے کا حامل ماننا پڑے گا جسے بالعموم مریضانہ ادب کہا جاتا ہے۔ آپ کا اس بارے میں کیا خیال ہے؟

آپ کے پیہم اصرار پر سوال نامے پر اظہارِ خیال کر رہا ہوں ورنہ ایمان کی بات یہ ہے کہ ایم اے کرنے کے بعد طے کیا تھا کہ اب صرف نکیرین کے سوالوں کے جواب دیں گے۔ پتہ نہیں تھا کہ نکیرین بھی ہتل اور مخمور کے روپ میں نازل ہو سکتے ہیں۔ مَیں سوالناموں سے احتراز کرتا ہوں تو اس کی بدیہی وجہ یہ ہے کہ ادبی اور فنّی مسائل کے دوٹوک جواب نہیں ہوتے۔ دوٹوک جواب پھر ایسے سوالات پیدا کرتے ہیں جن کا جواب دو سو صفحہ کے مضمون ہی میں دیا جا سکتا ہے۔ بات گھوم پھر کر وہیں آن پڑتی ہے کہ کون سی چیز اہم ہے؟ — سوال کا قطعی جواب یا سوال کا ناقدانہ اور عالمانہ تفحّص؟

آپ کا پہلا سوال ہے جدید ادب قدیم ادب سے انحراف ہے یا اس کی بنیادی اقدار کی بحالی!۔ میرا خیال ہے انحراف شاعر قدیم ادب سے نہیں کرتا، اس کا انحراف اپنے فوری پیشرووں کے خلاف ہوتا ہے۔ فنکار جب محسوس کرتا ہے کہ اس کے پیش رو جو کچھ لکھ چکے ہیں یا جس انداز سے اس کے بلوغت کے زمانہ تک لکھتے رہے ہیں، وہ اس کے منفرد احساس اور تجربہ کے بیان کے لیے بہت کارگر ثابت نہیں ہو رہا ہے تو وہ انحراف اور اجتہاد سے کام لے کر اپنا راستہ الگ بناتا ہے۔ انحراف اس معنی میں حالاتِ حاضرہ کا ردّعمل اور اس کا جواب بھی ہوتا ہے۔ جو نیا رنگِ سخن یا تخلیقی طریقۂ کار فنکار ایجاد کرتا ہے وہ اپنے فوری پیشرووں کے رنگِ سخن کی توسیع بھی ہو سکتا ہے، قدیم اساتذہ کے رنگِ سخن کی بازآفرینی بھی اور اس قدر نیا اور انوکھا بھی کہ بالکل اٹکل، ترنگی اور لامرکز معلوم ہو اور اسے فنکارانہ روایت کی روشنی میں سمجھا تک نہ جا سکے۔ ایلیٹ نے ٹھیک کہا ہے کہ بڑا فنکار کم سے کم تصرّف کے ذریعہ زیادہ سے زیادہ تبدیلی پیدا کرتا ہے، اس کی بہترین مثال ہمارے یہاں اقبال، راشد اور فیض ہیں۔ وہ بڑی آسانی سے مرکزی شعری روایت کا حصہ بن گئے ہیں۔ چونکہ دُنیا میں کوئی چیز بالکل نئی نہیں ہوتی اس لیے بظاہر بالکل نئے اور انوکھے تجربات بھی روایت میں اپنا سراغ رکھتے ہیں۔ کانکریٹ

شاعری کو لیجیے۔ نظم پڑھنے کی نہیں دیکھنے کی چیز ہے۔ یعنی ڈرائنگ روم میں گلدان کے پاس نظم بھی تراشیدہ یا ناتراشیدہ کندے کی طرح سجی ہوئی ہے۔ آپ اسے دیکھیے، آنکھوں آنکھوں میں معنی سمجھیے اور جمالیاتی حظ اٹھائیے۔ تجربہ نیا ہے لیکن اتنا بھی نیا نہیں کہ قدیم ادب میں اس کا سراغ نہ ملے۔ پہلے ایسی نظمیں لکھی جاتی تھیں کہ مثلاً مصرعوں کی ترتیب اڑتے کبوتر کے دو پر، یا ALTAR یا صراحی یا جام کی شکل بناتی تھی۔ جدید غزل ایک معنی میں غزل کے آرائشی اسلوب سے زبردست انحراف ہے۔ لیکن اگر آپ رنگِ ناسخ اور رنگِ جرأت اور رنگِ غالب کی توسیع کہنا پسند نہ کریں تو اس کو VUGARIZATION کہہ لیجیے۔ کہنے کا مطلب یہ کہ انحراف کس کے خلاف ہے اور بازآفرینی کونسے رنگ و آہنگ کی ہے، اور توسیع میں نقل کا عنصر کتنا اور اجتہاد کا کتنا ہے اور اٹکل تجربہ میں عجزِ تخیل کی کمی کو شعبدہ بازی سے پورا کرنے کی کوشش کتنی ہے، یہ ایسے مسائل ہیں جنھیں نظری مباحث کے ذریعہ سلجھایا نہیں جا سکتا۔ ادب کو عملی تنقید کی لیبارٹری میں گھسیٹنا پڑے گا اور تجزیہ اور تحلیل کے ذریعہ ثابت کرنا پڑے گا کہ فنکار آڑی ترچھی لکیریں اس لیے بنا رہا ہے کہ سیدھی لکیر بنانے پر قادر نہیں، اور بے معنی شاعری کو آرٹ اس لیے کہہ رہا ہے کہ وہ بے معنی، معنی دار، مبہم اور NON-SENCE شاعری کے نازک فرق کو سمجھ نہیں پا رہا۔

اور پھر سوچیے کہ قدیم ادب عقائد، اقدار اور اصولوں کی کوئی جامد اکائی نہیں۔ بلکہ تخلیق کا ایک عمل مسلسل ہے۔ قبول و استرداد، عمل اور ردِ عمل، روایت اور بغاوت نیا توازن پاکر اسے کھونے، اور پھر نیا توازن پیدا کرنے کی ایک مسلسل کش مکش کے ذریعہ قدیم و جدید نظریۂ شعر کی تشکیل ہوئی ہے۔ قدیم ادب رزمیہ اور المیہ بھی رہا ہے، اخلاقی اور تعلیمی بھی، سیاسی اور مقصدی بھی رہا ہے اور سیکولر اور مذہبی بھی۔ کون سے اقدار کی ہم بحالی کر رہے ہیں؟ فارسی کی صوفیانہ شاعری نہ ادب برائے ادب ہے نہ ادب برائے زندگی بلکہ ادب برائے تصوف برائے شعر گفتن خوب ہے۔ کیا شاعری کی صوفیانہ روایت کی بازآفرینی ممکن ہے؟ حضرت امجد حیدرآبادی اور حضرت آسی کا کلام بتا دے گا کہ روایت کو ازسرِ نو زندہ کرتے میں فرسودگی اور پیش پا افتادگی کے کون سے خطرات لاحق ہوتے ہیں۔ ایلیٹ کی شاعری نے دورِ جدید میں

مذہبی شاعری کے نئے امکانات پیدا کیے ہیں۔ لیکن ڈانٹے اور میٹا فزیکل شاعروں کے اثرات کے باوجود ایلیٹ کا طریقۂ کار بالکل نیا ہے۔ عمیق حنفی نے صلصلۃ الجرس کے ذریعہ ایک لامذہب دور میں اپنے مذہبی احساس کو سنبھالنے کی کوشش کی ہے۔ یہ نظم جو مجھے ذاتی طور پر بہت پسند ہے قدیم مذہبی اور صوفیانہ شاعری کی کس روایت کی بازآفرینی ہے؟ ادبی تاریخ کی سب سے بڑی بغاوت رومانی بغاوت ہے لیکن کیا رومانیت ادب کا آخری طاقتور رجحان تھا؟ کیا رومانیت وکٹورین عہد میں منجمد نہیں ہو گئی؟ ایلیٹ نے اس لجلجی رومانیت کے خلاف بغاوت کی اور میٹا فزیکل شاعروں کے کڑے دانشورانہ اسلوب اور فکر و جذبہ کی اکائی کو اپنا کر ایک نئی کلاسیکیت کی بنیاد رکھی۔ لیکن کیا ایلیٹ واقعی کلاسیکی ہے یا یوں کہیے کہ محض کلاسیکی ہے؟ کیا فرانسیسی علامت پسندوں کے اثرات کے ذریعہ اس کے یہاں رومانی رویے عود کر نہیں آئے؟ اس میں شک نہیں کہ ہیوم اور پاؤنڈ کا امیجزم رومانیت سے برگشتہ خاطر تھا، لیکن کیا امیجسٹ شاعری کے نمونے ورڈزورتھ اور کیٹس کی یاد دلاتے ہیں یا نو کلاسیکی پوپ اور ڈرائیڈن کی؟ شعری پیکر ٹھوس بنا لیکن کیا رومانیوں کی حسی شاعری ٹھوس نہیں ہے؟ کہنے کا مطلب یہ کہ ردِّ عمل بھی محض صاف ستھرا اور چوکھا ردِّ عمل نہیں ہوتا۔ افسانوں کی دُنیا کی بات لیجیے۔ منٹو کی حقیقت نگاری پریم چند کی آدرش وادی اور کرشن چندر کی رومانی حقیقت نگاری کا ردِّ عمل ہے اور اس سے ایک قدم آگے ہے۔ منٹو کے یہاں نہ تو داستانوں کی اقدار کی بازآفرینی ہے نہ نذیر احمد کے مقصدی اور تعلیمی طریقۂ کار کی یہ صحیح اور درست اجتہاد ہے کہ اپنے اور دوسروں کے لیے تخلیق کے نئے امکانات پیدا کرتا ہے کرشن چندر کی مقصدیت بالآخر انھیں مصورِ غم کے قریب کر دیتی ہے۔ جب ضرورت تھی تب کرشن چندر نے اجتہاد نہیں کیا اور اپنے رومانی اسلوب کو ایک نیا موڑ نہیں دیا۔ اگر وہ پیچھے مڑ کر دیکھتے کہ مقصدیت اور جذباتیت نے مصورِ غم کے ادب سے کیا سلوک کیا ہے، اور ادب لطیف کے انشاپیوں کی کیا حدود ہیں تو وہ رُک جاتے اور اپنے اسلوب اور طریقۂ کار کے بہترین عناصر کو سمیٹ کر ایک نئی حقیقت نگاری کی داغ بیل ڈالتے اور شاید ہرمن ہیس، آندرے ژید، ژاں ژیرونو، سٹائن بک، انتھونی پاویل، لارنس ڈرل، ولیم گولڈنگ، اور نیو باتی کی طرح غنائی

اور تمثیلی ناول، یا غنائی حقیقت نگاری کے اسالیب کی بنیاد رکھتے۔ فنکار کے لیے تخلیقِ فن کے وقت جتنا غیر شعوری ہونا ضروری ہے، اتنا ہی اپنے فن کے متعلق اسے باشعور ہونا بھی ضروری ہے۔ فن اور احساس کے مقامات ہوتے ہیں، منزل نہیں ہوتی۔ تخلیقی توانائی کی ضمانت احساس کا سفرِ مسلسل ہے۔ یہ ٹھیک ہے کہ واماندگیِ شوق پناہیں تراشتی ہے، لیکن پناہیں تراشنے کا عمل شوق کے سفر کی نشانی ہے۔ یہ کام بھی نہ ہوا تو شوق واماندہ نہیں ہوتا مر جاتا ہے۔ بڑا فنکار مقامات میں قید نہیں۔ معمولی فنکار ترقی پسند یا جدید فنکار کے طور پر پیدا ہوتا ہے اور ترقی پسند اور جدید فنکار کے طور پر ہی جاں بحق ہوتا ہے۔ فن کی دنیا میں ایسی ثابت قدمی احساس کو محدود کرتی ہے۔ بڑا فنکار احساس کی زیادہ سے زیادہ سطحوں کو متاثر کرتا ہے اور تراشیدم، پرستیدم شکستم کے عملِ مسلسل سے گزرتا ہے۔ پریم چند اور منٹو دونوں بڑے افسانہ نگار ہیں کہ کفن ہتک کے ساتھ ہاتھ ملاتا نظر آتا ہے، دونوں کے یہاں قدیم کی بازآفرینی نہیں بلکہ نئی جولانگاہوں کی تلاش ہے۔ پریم چند اور منٹو دونوں کا طریقۂ کار تخلیق کے زیادہ سے زیادہ امکانات پیدا کرتا ہے، کیونکہ کسی ایک اسلوب، ایک تکنک، ایک MANNERISM کا شکار نہیں وہ ہر موضوع کو اپنی گرفت میں لے سکتا ہے۔ یہ طریقۂ کار شیکسپیئر، بالزاک، ٹالسٹائی، چیخوف، اور ڈکنس کا ہے۔ ایک معنی میں دیکھئے تو جدید فنکار کا تخیل اُن فضاؤں میں پرواز ہی نہیں کر رہا جہاں دھنک کے سات رنگ ٹوٹتے ہیں اور ہمہ رنگ زندگی اپنی تمام پہلوداری کے ساتھ اپنے جلوے بکھیرتی ہے۔ بیکیٹ سب کچھ سہی لیکن شیکسپیئر اور ٹالسٹائی کے مقابلہ میں کتنا محدود ہے۔ شیکسپیئر ایک حکایت لے کر کنگ لیئر تخلیق کرتا ہے۔ انتظار حسین جاتک کتھا کی حکایت لے کر ایک جدید دل چسپ اور معنی خیز حکایت تخلیق کرتے ہیں، لیکن حکایت کا یہ آرٹ شیکسپیئر کے ڈرامے کی مانند فکشن کے آرٹ کی توسیع نہیں تحدید ہے، کیونکہ فکشن نے حکایت، کہانی، رزمیہ، داستان، رومان، اور ناول کی جن ارتقائی منزلوں کو طے کیا ہے، اُن سے صرفِ نظر کر کے انتظار حسین ابتدائی اور غیر سوفسطائی خاکہ کی بازیافت کرتے ہیں۔ توسیع جائس کی یولیسز ہے، تھامس مان کی یوسف کی کہانی ہے۔ انوئی کا انتی گونی ہے۔ شا کا سینٹ جان ہے، سارتر کا FLIES ہے، ژید کا تھیسیس ہے۔ کہنے کا مطلب یہ کہ فنکار قدیم ہی نہیں بلکہ قدیم ترین اسالیب سے استفادہ کرتا ہے۔ انھیں از سرِ نو زندہ کرتا ہے،۔۔ اُن سے نئے کام لیتا ہے لیکن اس طرح کہ وہ ایک،

نیا رنگ و آہنگ پا کر ایک نئی تخلیقی سمت کی طرف اشارہ کرتے ہیں اور اس کے تخیّل اور فن کے لیے
ایک نیا چیلنج پیش کرتے ہیں۔ ورنہ اس کا فن ماضی کی صدائے بازگشت بن جاتا ہے اور پرانے
فارم میں ڈھلا ہوا جذبہ بھی پرانا نظر آتا ہے۔ اس کی عبرتناک مثال سمبالزم کے نام پر لکھی
جانے والی جدید ALLEGORIES ہیں۔ شاعر سمجھتا یہ ہے کہ وہ علامتی نظم لکھ رہا ہے
لیکن ہوتی ہے وہ تمثیل، یا پھیلایا ہوا استعارہ۔ تمثیل کی سب سے بڑی کمزوری یہ ہے کہ اس کی
دانشورانہ دیواریں اتنی سنگین ہوتی ہیں کہ جذبہ نالۂ بے اختیارِ بلبل کی مانند شعر میں ڈھل ہی نہیں
پاتا۔ تمثیل میں شعور کا عمل دخل بہت زیادہ ہوتا ہے، جب کہ علامات کی تخلیق کا پورا بار لاشعور
سنبھالے ہوتا ہے۔ شاعر کی نظر پتھروں کے شہر، روح کے صحرا، دل کے شمشان پر اس قدر مرکوز
ہوتی ہے کہ ان تصورات سے منسلک خیالات ہی سے نظم کا تار و پود تیار ہوتا ہے اور جذبہ
جسے تند و تیز و شدید ہونا چاہیے خیالات کے حصاروں میں سرد پڑ جاتا ہے۔ بات یہ ہے کہ
فنکار اپنے لیے جس قسم کا رول اختیار کرتا ہے اسی رول کی مطابقت سے ماضی کا ادب ڈھلے
ڈھلائے اظہارِ بیان کے پیمانے اسے فراہم کرتا ہے۔ معلّم اخلاق کا بقراطی رول تمثیل اور اخلاقی
حکایات کے پیمانے انتخاب کرتا ہے۔ یہ اجتہاد نہیں رجعتِ قہقہری ہے۔ خلّاق ذہن ماضی کے
ادب سے ایک رنگ اڑاتا ہے اور ہزار رنگ پیدا کرتا ہے۔ کوئی بھی بڑا فنکار ماضی کے ادب
سے نہ تو کوئی مطلق قدر لیتا ہے نہ کوئی تمام و کمال اسلوب۔ کسی زمانہ میں ہم نے رنگِ میر زندہ
کیا کہ میر کا دکھی احساس اور فقیرانہ لب و لہجہ ہمارے تنہائی اور جلاوطنی کے تجربہ کے لیے زیادہ
سازگار تھا۔ اقبال اور غالب سے صرف نظر کیا کہ افکار کی دار و گیر کے ہاتھوں پارہ پارہ ذہن
کے لیے متاعِ درد متاعِ فکر سے زیادہ گراں قدر معلوم ہوئی۔ اس عمل کو قدیم ادب کے
اقدار کی باز آفرینی کہنا ٹھیک نہیں۔

اپنی بات کو جاری رکھتے ہوئے آپ کے دوسرے سوال یعنی ہیئتی تبدیلیوں کی تناسبی
اہمیت کو سمیٹنے کی کوشش کر رہا ہوں۔ جدید شاعری اور فکشن میں اسطور کے چرچے بہت عام ہیں۔
ایلیٹ نے یولیسز پر تبصرہ کرتے ہوئے بتایا تھا کہ دورِ جدید کے انتشار کو فنکارانہ فارم عطا
کرنے میں اسطور بہت سود مند ثابت ہو سکتا ہے۔ لیکن اساطیر کا استعمال قدیم ادب میں بہت کثرت

سے ہوا ہے۔ سپنسر، ملٹن، کیٹس، شیلی سب نے یونانی اساطیر سے کام لیا ہے۔ لیکن ان کے یہاں اساطیر بطور تلمیحات یا بطور شعری زیبائش یا تاریخی مواد کے استعمال ہوئے ہیں جب کہ جدید فنکار کا رویّہ اسطور کو شعری ساخت و بافت میں علامتی انداز سے اس طرح سمونے کا رہا ہے کہ اسطور نہ صرف جدید صورتِ حال کا ترجمان بنتا ہے بلکہ اس کی مدد سے جدید و قدیم متوازی خطوط پر حرکت کرتے نظر آتے ہیں، اور ماضی کے آیئنہ میں حال کو دیکھا جا سکتا ہے اور دونوں کے تضاد کو شدید اور معنی خیز بنایا جا سکتا ہے۔ یہاں بھی قدیم ادب کے اقدار کی بازآفرینی نہیں ہے بلکہ ایک نئے تخلیقی رویّہ کی طرف پیش قدمی ہے۔ عمیق حنفی کی نظم " سندباد " جس کے بعض حصّے اچھی شاعری کا نمونہ ہیں اسطور کا تخلیقی استعمال نہیں کر سکی۔ سندباد نظم کے STRUCTURE کا جزوِ لاینفک نہیں بنتا۔ اس کا کردار اور اس کی شخصیت ماضی کی دانشمندی کی ایسی علامت نہیں بنتی جس کی روشنی میں حال کے تضادات اور پیچیدگیوں کو بہتر طور پر سمجھا جا سکے۔ یہ کام ایلیٹ ٹائریسیاز سے لے سکا ہے۔ موضوع اور ہئیت کے تناسب پر میں اپنے ایک مضمون میں جو حال ہی میں " جواز " میں شائع ہوا ہے بحث کر چکا ہوں۔ میں دونوں کی ثنویت کا قائل نہیں اور محسوس کرتا ہوں کہ جدید شاعری اگر جدید دور کی ترجمان ہے تو اس پورے مواد کی مناسبت سے جو جدید دور شاعر کو فراہم کرتا ہے اس کا فارم، یعنی ڈکشن اسلوب اور خارجی ہئیت میں بنیادی تبدیلی کا ہونا لازمی ہے۔ ہم نے فارم کو محض خارجی ہئیت سمجھا اور تکونی اور گول نظمیں لکھنے لگے حالانکہ تبدیلی کی ضرورت اسلوب اور ڈکشن میں زیادہ تھی۔ اور شعر کے عروضی نظام اور آہنگ کو زیادہ جدلیاتی بنانا ناگزیر تھا۔ بعض نئے شاعروں مثلاً عمیق حنفی، کمار پاشی، شہریار، محمد علوی وغیرہ نے اس طرف پیش قدمی کی اور یہی اردو کی جدید شاعری کا طرۂ امتیاز ہے۔ نام گنانے میں دار پہ چڑھنے کا خدشہ ہے اور جو نام بتائے ہیں وہ سرِراہ ہیں سرفہرست نہیں۔ اگر آپ اس مسئلہ پر سوچیں کہ ان شاعروں کے یہاں انیس، اقبال اور جوش کا فارم نہیں جو ترقی پسندوں کے یہاں ملتا ہے تو آپ کو پتہ چلے گا کہ شاعر شاعری سے تعبیرِ جہاں کا کام کم اور شکستِ ذات کا اظہار زیادہ کر رہا تھا۔ یہی نہیں بلکہ وہ دنیا کو بدلنے سے پہلے دُنیا کو سمجھنے، دُنیا کا مشاہدہ کرنے اور اسے شاعری میں برتنے کے امکانات سے زیادہ سروکار

رکھے ہوئے تھا۔ یہاں لوگوں سے تخاطب نہیں بلکہ لوگوں میں گم شدگی ہے۔ بھیڑ میں کھو کر خود کو پانے کی کوشش ہے۔ تخاطبی یا تلقینی شاعری جن چیزوں کو آنکھ بھر کر دیکھنے کی مہلت نہیں دیتی تھی ان پر نگاہِ شوق مرکوز کرنے کی تڑپ ہے۔ حقیقت کا شاعرانہ یا دل پذیرانہ بیان نہیں بلکہ شعری تخیل کے ذریعہ حقیقت کا انکشاف ہے۔ اسی قسم کی اور بہت سی باتیں جدید شاعری کے متعلق کہی جاسکتی ہیں لیکن یہاں اس کا موقعہ نہیں کہ میں جوابِ سوال کو جوابِ مضمون بنانا نہیں چاہتا۔ البتہ یہ اشارہ کرنا ضروری سمجھتا ہوں کہ ہمارے جدید شاعروں کا کام وقیع ہونے کے باوصف عالمی ادب کے تناظر میں محدود ہے۔ مغرب میں جدیدیت کا بڑا کارنامہ تھیٹر میں ہے اور ہمارے یہاں تھیٹر نسروان جی آرام کے بعد ہنوز آرام ہی کر رہا ہے۔ مغرب میں ناول کے تسلیم شدہ فارم میں جدید احساس کی ترجمانی کے علاوہ نئے قسم کے تجرباتی ناولوں کا ایسا ذخیرہ سامنے آیا ہے کہ مجھ جیسے فکشن کا روایتی ذوق رکھنے والے لوگ اس کی طرف نظر کرنے سے بھی گھبراتے ہیں۔ جوگندر پال نے نئی طرز کے مختصر ناول لکھے ہیں لیکن ان کے پڑھنے کے لیے عمرِ طویل اور صبرِ ایوب کی ضرورت ہے۔ قاضی عبدالستار میں غیر معمولی تخلیقی صلاحیت ہے — اتنی غیر معمولی اس قدر غیر اکتسابی کہ ودیعت خداوندی معلوم ہوتی ہے۔ میں نہیں چاہتا کہ جس مزاج کی وہ کہانیاں لکھتے ہیں اس سے مختلف مزاج کی وہ لکھیں لیکن یہ کہانیاں جدید دور میں جدید آدمی کے زندگی کے تجربہ کا بیان نہیں۔ وہ ایک مٹتی ہوئی تہذیب کا نوحہ ہیں جو اپنی جگہ اہم ہے اور اس لیے بھی قابلِ قدر کہ اردو میں المیہ کی طرف سنجیدہ پیش قدمی ہے۔ قاضی صاحب کو اسی راہ پر آگے بڑھتے رہنا چاہیئے اور کہانی اور کردار پر اپنی گرفت مضبوط کر کے ایک مخصوص تہذیبی اور تمدنی پس منظر میں المیہ کے امکانات کو زیادہ سے زیادہ کھنگالنا چاہیے۔ نہ میں ایلیٹ ہوں نہ قاضی صاحب کو کالرج سمجھتا ہوں لیکن ایک طنز آلود شوخیٔ طبع کے تحت ہی سہی مجھے یہ دوستانہ مشورہ دینے کی اجازت دیجئے کہ قاضی صاحب کے لیے اردو شاعری میں قنوطیت' اور ہندوستانی جمالیات اور ترقی پسند کانفرنسوں کی رپورٹ سے زیادہ جو چیز مفید ثابت ہوسکتی ہے وہ الزبتھین عہد کے ڈرامے، بالزاک کے ناول اور دوسرے عظیم تخلیقی کارنامے ہیں۔ تخلیقِ ادب کے گُر فنکار دوسرے عظیم فن پاروں ہی سے سیکھتا ہے۔ جمالیات اور مابعد الطبیعات

سے نہیں۔ کارخانۂ قدرت سے جو نعمتِ تخیّل انھیں ودیعت ہوئی ہے وہ تاریخی ناولوں پر ضایع کرنے کے لیے نہیں، اور جدید دور میں تاریخی ناول لکھنے کا کیا انداز ہوتا ہے وہ بھی انھیں فلابیر، ژید، اور رابرٹ گریوز سے سیکھنا چاہیے۔ میں نے اپنے عہد کے بہترین دماغوں کو تباہ ہوتے دیکھا ہے اور میں نہیں چاہتا کہ کرشن چندر کے بعد کسی اور خلّاق ذہن کی تباہی کا زخم برداشت کروں۔ یہی بات میں بہت سے جدید افسانہ نگاروں کے متعلق کہنا چاہتا ہوں لیکن گنجائش نہیں ہے۔ نثری شاعری کو شاعری اور شاعرانہ افسانہ کو افسانہ ثابت کرنے کا مجھ میں فقیہانہ حوصلہ نہیں ہے۔ باسٹارڈ کامیڈی کی طرح ادب کی یہ باسٹارڈ اصناف ہیں۔ اٹھارویں صدی کی اس SENTIMENTAL کامیڈی کو گولڈ سمتھ نے باسٹارڈ کہا تھا جسے لوگ ہنسنے کی غرض سے دیکھنے جاتے تھے لیکن روکر نکلتے تھے۔ خلیل جبرانیت نہ جدیدیت ہے نہ ترقی بلکہ رجعت اور انحطاط ہے۔ فلسفیانہ تفکّر اگر افسانہ کو ادبِ لطیف کی نوع کا انشائیہ بناتا ہو تو کم از کم فکشن میں غیر شخصی آرٹ کے طریقۂ کار پر ہمیں زیادہ سنجیدگی سے سوچنے کی ضرورت ہے۔ اس آدمی کے لیے شخصیت سے گریز ناگزیر بن جاتا ہے جو فنکار کی بجائے رشی، مونی، ساونت اور عہد نامۂ عتیق کے پیغمبروں کی جلالی شان لیے ہوئے ہو۔ ادب کے معاملہ میں میں تو اس قدر زمینی واقع ہوا ہوں کہ حاضری ڈانٹے گوئٹے اور اقبال کے دربار میں دیتا ہوں لیکن اپنی ذات کو فنا کرتا ہوں شیکسپیئر ورڈزورتھ فیض اور منٹو کی دنیاؤں میں۔ یہ ممکن ہے کہ فنکار ولایت کے مقام کو پہنچ جائے تو نرینہ اولاد کے لیے میں اس سے سفارش کراؤں۔ لیکن لوریوں کے لیے تو مجھے اسی فنکار کی طرف رجوع ہونا پڑے گا جو گیتوں کے ہار بنتا ہے۔ ذرا ورڈزورتھ اور فراق کو دیکھیے۔ کبھی کبھی تو تخیّل اس مقام پر پہنچتا ہے جو روحانی مکاشفہ کا مقام ہے لیکن شاعری کی قیمت پر انھیں نروان کا سودا پسند نہیں۔ رسول اللہ کی طرح معراج سے پھر زمین کی طرف لوٹ آتے ہیں۔ راں بونے بھی الفاظ کے ذریعہ حقیقتِ مطلق کے عرفان کی کوشش کی تھی۔ انجام ہمیں معلوم ہے۔ "جوئیں دیکھنے والیاں" آج بھی اس کا سب سے دردانگیز تخلیقی کارنامہ ہے۔ منٹو کی طرف نظر کیجیے۔ آنکھوں میں عرفان کی چمک اور دل میں ہڈیوں کو پگھلا دینے والے ماورائی کرب کی آگ ہے۔ حسن عسکری اور ندا فاضلی —— ایک

دانستہ اور دوسرا شاید نادانستہ طور پر، منٹو کو صوفی کہہ گئے۔ بات سو فی صدی درست ہے۔ لیکن آرٹ کا معجزہ دیکھیے۔ مسیح کی دردمندی اور بدھ کے کرونا کا اظہار منٹو کے یہاں کہاں ہوا ہے؟ سوگندھی کی کھولی ہیں۔ الفاظ کے ذریعہ راں بو حقیقت مطلق کو نہ پا سکا۔ غیر شخصی آرٹ کے طریقۂ کار کے ذریعہ منٹو جان گیا کہ نفی ذات کا اعلیٰ ترین مقام کونسا ہے۔ فن کی —— DYNAMICS بھی اتنی ہی اہم ہیں جتنے کہ سلوک کے مدارج: صوفی اور شاعر دونوں مدرسہ سے باہر نکل کر تجربہ کی آگ میں جلتے ہیں اور گلزار میں بدلتے ہیں۔ ہمارے دور کا المیہ دیکھیے کہ فنکار نہ صرف مدرسوں میں داخل ہوئے بلکہ فن کے آداب چھوڑ کے مدرسہ کے آداب اپنائے۔ مدرسہ کی دُنیا ریڈرشپ، سکالرشپ، پی ایچ ڈی کے مقالوں اور ہیڈ آف دی ڈپارٹمنٹ کی نثری نظموں پر وجد کرنے کی دنیا ہے اور فن کی دنیا — سوز و ساز و درد و داغ۔ اس باؤلے کی دنیا جو کہانی کا مسودہ لیے شراب کی ایک بوتل کے لیے چودھریوں کے آستانوں کی خاک چھانتا پھرتا ہے۔ فن کا رومانی اور فنکار کا بوہیمین تصوّر مجھے پسند ہے۔ وہ آدمی مجھے پسند ہے جو خلعتِ شاہانہ اور دستارِ فضیلت کی دنیا میں ہتھیلی پر سر رکھ کر بات کرتا ہے۔ بعینہٖ اس 'بچّہ' کی مانند جو ملبوساتِ فاخرہ کے ڈھیر پر برہنہ رہنے پر اڑ گیا ہو۔ سرخ ہو یا سبز، زرد ہو یا کیسری وردی پوشی سے انکار فنکار کی تخلیقی شخصیت کو زیب دیتا ہے۔ ہماری دُنیا نے فنکار کو "ہموار" کرنے کے بے شمار ہتھکنڈے ایجاد کیے ہیں خوش نصیب ہے وہ آدمی جو اپنی نظر کی انفرادیت اور تخیّل کی پاکیزگی کو محفوظ کر لے۔ مدرسہ زندہ ادبی تصوّرات اور توانا تخلیقی رجحانات کے ساتھ کیا سلوک کرتا ہے وہ آپ دیکھنا چاہیں تو ہماری تنقید پر نظر کیجیے۔ علامت اور اسطورا بھی جوان بھی نہیں ہونے پائے تھے کہ چاک کے غبار میں اُن کی سانس اکھڑ گئی۔ کسیلے سکوّں کی باس آنے لگی ہے ان لفظوں سے۔ بہت سے نقاد شاعر بھی ہیں لیکن اُن کی تنقیدیں وہی مولا بخش ہاتھی کی اللہ رکھی چال چلتی ہیں جو اُن جثّہ ور بزرگوں کا خاصّہ ہے جو سونڈ سے سر پر گھاس ڈالتے ہیں۔ کیا ڈرائیڈن کالرج ورڈز ورتھ، شیلی، آرنلڈ، ایلیٹ اور حالؔی نے جو نقاد و فنکار دونوں تھے ادب اور آرٹ کے مسائل پر اُسی انداز سے غور کیا تھا جس انداز سے ہمارے احباب لکھ رہے ہیں؟ ——

پتہ نہیں کون سے جلالی بزرگ کی بد دعا ہے کہ ہمارے یہاں جو بھی نقّاد پیدا ہوتا ہے بقراط ہی پیدا ہوتا ہے۔ ادب کو ادب کے طور پر اور ادب کو ادب کے حوالے سے سمجھنے کی تو ہم صلاحیت ہی گنوا بیٹھے ہیں۔ اقتصادیات اور سماجیات کا غلبہ کم ہوا تو نفسیات اور انتھروپولوجی نے دھاوا بولا۔ ہمارا دور علم کے پھٹاؤ کا دور ہے۔ POPULARIZERS نے فلسفہ اور نفسیات کو اتنا ہی عام کر دیا ہے جتنا کہ پکوان کی کتابوں نے مغلائی کھانوں کو ہر گنوار جب مرغِ مسلّم کھانے لگے تو مہذّب آدمی اپنے دسترخوان پر چٹخارے اور دکھاوے کا اہتمام نہیں کرتے WHOLE SOMENESS پر زیادہ اصرار کرتے ہیں۔ یہی محولہ بالا انگریزی لفظ جسے کاتبوں کے خوف سے دوسری بار لکھنے کی ہمّت نہیں کرتا ادبی نقّاد کا حصنِ حصین ہے کہ ادبی نقّاد مذاقِ سخن کو سنوارنے کا جو کام کرتا ہے وہ فلسفہ کے پروفیسروں اور نفسیات کے ماہروں کے بس کا روگ نہیں۔ علمائے کبار یہ بتا سکتے ہیں کہ اقبال کے فوق الانسان کے تصوّر کے عناصرِ ترکیبی کے ماخذات کیا ہیں۔ ادبی نقّاد یہ بتاتا ہے کہ اقبال کی شاعری اگر قابلِ قبول ہے تو وہ فوق الانسان کے تصوّر کی وجہ سے ہے یا اس کے باوصف۔ ادبی نقّاد کا اہم کارنامہ یہی ہوتا ہے کہ وہ اپنی ناقدانہ بصیرت سے ایک فنکار یا فن پارے میں یا تو از سرِ نو دلچسپی پیدا کرتا ہے یا جو دلچسپی لوگوں کو ہوتی ہے اسے برقرار رکھتا ہے اور اسے نئی تازگی وسعت اور شدّت بخشتا ہے۔ یہ اسی وقت ممکن ہے جب نقّاد کی نظر ادب پر مرکوز ہو۔ ہمارے نقّاد نظر کو پریشان کرتے ہیں۔ ایک فنکار کو دوسرے فنکار کے حوالے سے نہیں بلکہ فلسفی کے حوالے سے پڑھتے ہیں۔ فیض کی غنائیت کو عظمت اللہ خان، اختر شیرانی، حفیظ جالندھری یا دوسرے مشرقی اور مغربی غنائی شاعروں کی روشنی میں پرکھنے اور اس کی امتیازی صفات کی نشاندھی کرنے کی بجائے وہ یہ دیکھتے ہیں کہ فیض میں مارکسزم اور روحِ عصر کی ترجمانی کیسی ہے۔ یہ کام آسان ہے کہ سیاسی پمفلٹ، عصری تاریخ، اور افکار و تصوّرات کی مقبولِ عام کتابیں پڑھنا اتنا مشکل نہیں جتنا کہ عظیم فنکاروں کے عظیم تخلیقی کارناموں کا جزرس اور تنقیدی مطالعہ کرنا۔ تنقید میں علم سے زیادہ بصیرت اور ذہانت سے زیادہ دانشمندی کی قیمت ہے اور یہی وہ نکتہ ہے جس سے نہ تو ہمارے معلّم نقّاد واقف

ہیں نہ ریڈیو اور جرنلزم کے چرب زبان صحافی نقاد۔ اس میں شک نہیں کہ تنقید کا دوسرے دانشورانہ علوم سے گہرا تعلق ہے لیکن اگر نقاد کے قدم ادب کی سرزمین پر مضبوطی سے جمے ہوئے نہیں ہیں تو فلسفہ نفسیات اور انتھروپولوجی کی فضاؤں میں پرواز پرخطر ہے کہ ان علوم کے سورج کی تپش سے فن پارے موم کے نازک کھلونوں کی مانند پگھل جاتے ہیں اور اپنی ہیئتی حسن کھو کر ایک ایسے لعوب کی شکل اختیار کر لیتے ہیں جسے آسانی سے نقاد کے نفسیاتی یا کسی اور نظریاتی تصور کے بیبے میں ڈھالا جا سکتا ہے۔ یہ افسوس کی بات ہے کہ جدیدیت بھی ہمارے نقادوں کے اس بنیادی رویہ میں کوئی خاطر خواہ تبدیلی پیدا نہیں کر سکی۔ پہلے نقاد خیال کی دُم پکڑ کر پیداواری رشتوں کے کھیت کھلیانوں میں دوڑتا تھا اور اب وہ علامت کی انگلی پکڑ کر اجتماعی لاشعور کے اندھیرے پانیوں میں ہاتھ پیر مارتا ہے۔ کبھی وہ یہ دیکھنے کی کوشش نہیں کرتا کہ علامت تو خیر ہے نظم میں لیکن نظم نظم بھی ہے یا نہیں۔ نظم میں سورج صحرا اور جنگل دیکھ کر ہی نقاد خوش ہو لیتا ہے کہ چلو ایک آرکی ٹائپ ہاتھ آیا۔ پھر وہ نظم پر قناعت نہیں کرتا۔ صحرا کی خاک چھانتا پھرتا ہے یا انتھروپولوجی کے پرپیچ جنگلوں کی ڈالیوں میں الجھ جاتا ہے ہماری اکثر جدید تنقیدی تحریروں میں گنجلک کا وہ عالم ہے کہ ترقی پسند بقراط ممتاز حسین کی نثر گلشنِ بے خار معلوم ہوتی ہے۔ ایک زبردست کنفیوژن ہے جو CHAOS میں پرواز کرنے کے لیے پر تولتا نظر آتا ہے۔ یا پھر فلسفہ کے جسم پر سرد انگلیوں کا نامرادانہ مساس ہے جسے دیکھ کر پھریریاں آتی ہیں۔ بھلا ان وطیروں کا جدیدیت سے کیا سروکار۔ ذرا دیکھیے تو سہی کہ طبّاع اور خلّاق ذہنوں نے مغرب میں تنقید کی زبان اور اسلوب کو کہاں سے کہاں پہنچا دیا ہے۔ ہم سے تو حالی کی نثر بھی بن نہیں پڑتی۔ محمود گاوان کی نثر لکھتے ہیں۔ منشی گیری کا دوسرا نتیجہ کیا نکلتا۔

ہمارے یہاں شاعری میں ہیئت کے دل چسپ تجربات ہوئے ہیں جن کی وقعت کو کم کرنا پسند نہیں کرتا لیکن ابھی تک ہمارے سامنے شاعری کا کوئی ایسا مستند فارم نہیں آیا جو جدید دور کی حسّی زندگی کے فنکارانہ اظہار کی روایت بن سکے۔ جدیدیت گرد و پیش کی نئی دنیا کو شعری استعارے میں بدلنے کا نام ہے۔ یعنی ہوائی جہاز محض بطور شئے کے شاعری

میں موجود نہ ہو شعری استعارے کا ایک ایسا تخلیقی سرچشمہ بن جائے جو پورے لسانی ڈھانچے یعنی اسما صفات اور افعال تک کو متاثر کرے۔ ہم یہ کام نہیں کر سکے ہیں۔ ڈانٹے کے فلورنس، بادلیئر کے پیرس اور ایلیٹ کے لندن کی مانند کیا ہم کسی شاعر کے یہاں دہلی بمبئی اور کلکتہ کی شناخت کر سکتے ہیں۔ سچ یہ ہے کہ ہماری شاعری شاعرانہ موضوعات کی حلقہ بگوشی سے ہنوز آزاد نہیں ہو سکی۔ وہ جو کرخت بدصورت اور غیر شاعرانہ ہے یعنی ہمارا دھواں آلود، غبار آلود دیر شنود صنعتی تمدّن، ابھی تک شعری تخیل کی زد میں نہیں آیا۔ اکثر اس تمدّن سے برگشتگی ایسا نوستالجیا پیدا کرتی ہے، جو زرعی تمدّن کی شاداب فضاؤں میں شاعرانہ موضوعات سمجھتا ہے۔ بمبئی کی زندگی کو پیش کرنے کے لیے منٹو نے ایک نئے اسلوب سے کام لیا۔ کرشن چندر کا شاعرانہ اور خلیل جبران کا پیغمبرانہ اسلوب شہری زندگی کی ترجمانی کے لیے مناسب نہیں ہے۔ جدید افسانہ اس معنی میں رجعتِ قہقہری ہے۔ مکاشفہ کی زبان پیغمبروں کو زیب دیتی ہے لیکن میں اس گاؤں میں ٹھہرنا پسند نہیں کرتا جہاں کا ہر آدمی خود کو پیغمبر سمجھتا ہو۔ تلاشِ ذات بہت بڑی چیز ہے لیکن ایلیٹ کی طرح مجھے بھی اس منظر سے ہول آتا ہے کہ ایک جم غفیر تلاشِ ذات میں سرگرداں ہو۔ ادب نہ وہ مسجد ہے جس میں تبلیغی مولویوں کا اجتماع ہے نہ وہ خانقاہ جس کا ہر آدمی مجاہدہ اور مکاشفہ میں مشغول ہو۔ فنکار میرے نزدیک اُن اساطیر کا مغنّی ہوتا ہے جنھیں معاشرہ جنم دیتا ہے۔ میں اسے گیتوں کا بُننے والا، بھجن اور کیرتن گانے والا، حماسہ سرا اور BARD اندھا گویّا اور آوارہ گرد، داستان گو، رنگ بھومی کا اداکار اور لفظوں کا جادوگر دیکھتا زیادہ پسند کرتا ہوں۔ ایسے لوگ مدرسوں میں نہیں، چوپالوں، چوراہوں اور بازاروں میں پیدا ہوتے ہیں۔

آپ کا تیسرا سوال تنہائی کے بارے میں ہے۔ یعنی آیا تنہائی کا احساس صرف صنعتی پھیلاؤ کا ردّ عمل ہے یا یہ ایک تخلیقی ذہن کا ایسا ردّ عمل ہے جس کا سماجی نظاموں سے محض نسبتی تعلق ہے؟ میں پہلے کہہ چکا ہوں کہ ہم علامت پر زیادہ غور کرتے ہیں علامتی شاعری، برہم تجریدی تصوّرات پر مفکرانہ غور و خوض کی میرے دل میں بڑی قدر ہے لیکن میں اپنے حدود سے اچھی طرح واقف ہوں۔ فلسفیانہ فکر کی صلاحیت سے میں یک قلم محروم ہوں۔ یعنی اگر کوئی مجھ سے کہے کہ عقل محض، عینیت، حُسن، اخلاق، مابعد الطبیعات پر کچھ ارشاد فرماؤں تو ڈیڑھ

منٹ بعد میری صورت رونی ہو جاتی ہے۔ وہ جنھیں فلسفہ سے رغبت ہے ان کے کارناموں کا میرے دِل پر بڑا گہرا اثر ہے لیکن ان کی جوتیوں میں پیر ڈالنے کی نہ مجھ میں ہمّت پیدا ہوئی نہ صلاحیت۔ میں جو نہیں ہوں وہ بتانے کی میں نے کبھی کوشش نہیں کی۔ اس سے پیشتر کہ آپ اسے میری اخلاقی خوبی سمجھیں مجھے عرض کرنے دیجیے کہ مجھے اس کی ضرورت ہی پیش نہیں آئی۔ اپنی ذہنی سرگرمی کے لیے میں نے جو دائرۂ عمل پسند کیا وہ ادبی تنقید کا تھا اور ادبی تنقید کے لیے فلسفیانہ فکر ایک اضافی صفت ہو سکتی ہے، لازمہ نہیں۔ ادبی تنقید وسیع ادبی مطالعہ پر مبنی ادبی بصیرت پر ادب پاروں کی پرکھ کا کام کرتی ہے۔ وہ زبان جس کا ادب میں استعمال ہوتا ہے۔ اس کی خوبیوں اور خامیوں کی نشاندہی کرنے کے لیے جس طرح ماہر لسانیات ہونا ضروری نہیں، اسی طرح وہ خیال جس کا فن پارے میں بیان ہوتا ہے اس کی پرکھ کے لیے فلسفی ہونا ضروری نہیں۔ دنیا کے بڑے نقّادوں کو ہم نقادہی کہتے ہیں فلسفی نہیں۔ سب نقادوں میں سب سے زیادہ مابعدالطبیعات کالرج نے پڑھی لیکن اس مطالعہ سے اس کی تنقید اور شاعری کو نقصان ہی ہوا فائدہ نہیں اسی لیے ایلیٹ نے کہا تھا کہ جب شاعری کی دیوی اس پر مہربان ہوگئی تو اس کے لیے بہتر تھا کہ وہ مابعدالطبیعات کی بجائے سیر و سیاحت کی کتابیں پڑھتا کہ کوئی واقعہ، کوئی منظر، کوئی امیج اسے تخلیقی طور پر کام لگتا۔ بعض ایسے بھی فلسفی ہوتے ہیں جو ادبی نقّاد بھی مانے گئے ہیں مثلاً سنتایانا لیکن انھیں ادبی تنقید کے صدر نشینوں میں کم ہی جگہ ملی ہے۔ ایلیٹ کو مذہب اور فلسفہ دونوں سے رغبت تھی لیکن اس کے ذہنی ڈسپلن کو دیکھیے کہ ادبی تنقید میں فلسفہ اور تھیولوجی نہ ہونے کے برابر ہے۔ یہی چیز ایلیٹ کو آرنلڈ سے ممتاز کرتی ہے کیونکہ آرنلڈ کے یہاں، ادب آرٹ مذہب اور کلچر پر رسکن اور کارلائل کی طرح فربہ فربہ باتیں بہت ہیں، ادیب ادبی فینومینا، اور ادب پاروں پر تنقید بہت ہی کم۔ بڑے نقّاد تو ڈرائیڈن، جانسن، کالرج، ایلیٹ اور حالی ہی ہیں جو حسنِ ادب کا تماشا کرنے کے آداب سے واقف ہیں۔ ہماری تنقید میں سطحی قسم کا فلسفیانہ رعب و داب محض نمائشی ہے اور اس نے تنقید کو ناقابل برداشت حد تک سنابری کا کارخانہ بنا رکھا ہے۔ ادب میں تنہائی کا مسئلہ بھی ایسا ہی مسئلہ ہے جسے ادب سے الگ کر کے ایک تجریدی تصوّر کی شکل دی گئی ہے۔ ادب فی الحقیقت وہ کام کرتا

ہے جو فلسفہ اور دیگر علوم کے حیطۂ اختیار میں نہیں۔ یعنی وہ احساس کو اس کی تمام نزاکتوں اور گھلتے ملتے رنگوں کے ساتھ پیش کرتا ہے، اسی لیے ادب میں پیش کردہ جذبات کی سائنسی درجہ بندی ممکن نہیں۔ ایک شعر میں ایک شاعر ایک احساس کو پیش کرتا ہے جو اس کا اپنا ہے اور ایک مخصوص لمحہ کے لیے ہی اسں کا ہے اور وہ لمحہ گزر جانے کے بعد بعینہٖ اسی صورت میں اس احساس کی بازیافت خود اس کے لیے ممکن نہیں۔ جو احساس بیان ہوتا ہے اس کی درجہ بندی اس لیے بھی ممکن نہیں کہ شعر کا میڈیم، یعنی زبان اور الفاظ، الفاظ کے استعاراتی اور علامتی معنی، ان کی آوازیں اور شعر کا آہنگ، سب باہم مل کر نہ صرف احساس کی لطیف سے لطیف لرزشوں کو گرفت میں لاتے ہیں بلکہ اس کی توسیع بھی کرتے ہیں، جو معنوی بھی ہوتی ہے اور حسی بھی۔

میرؔ کا شعر ہے:

یک بیاباں برنگِ صوتِ جرس
مجھ پہ ہے بیکسی و تنہائی

غالبؔ کا شعر ہے:

کاوِ کاوِ سخت جانی ہائے تنہائی نہ پوچھ
صبح کرنا شام کا لانا ہے جوئے شیر کا

صرف الفاظ ہی نے ایک احساس کو بیابانی اور دوسرے کو شہری URBANE بنا دیا ہے۔ ایک میں ہول آفرین بے کسی ہے دوسرے میں جہد و عمل۔ کاو کاو، صبح کرنا شام کا، جوئے شیر کا لانا، اور سخت جانی کے الفاظ میں صلابت حرکت اور عمل ہے جس کے ہوتے ہوئے تنہائی کا احساس اندر ہی اندر روح کی بھائیں بھائیں کرتی ہوئی ویران دیواروں کو چاٹ جانے والا زہر آگین احساس نہیں بن پاتا۔ میرؔ کے یہاں بن پاتا ہے اور باولیئر کی SPLEEN کی نظموں کی یاد دلاتا ہے۔ غالبؔ کی بذلہ سنجی جذبہ کو محصور کرتی ہے، اور جذبہ خوف و حیرت کی شدت کھو دیتا ہے۔ میرؔ کے یہاں احساس صوتِ جرس کے استعارے میں ڈھل کر بیابانی وسعت اور ہیبت پیدا کرتا ہے۔ یہ اور ایسی بہت سی باتیں ان تمام شعروں

کے متعلق کہی جاسکتی ہیں جن میں تنہائی کا بیان ہوا ہے ایسے تجزیہ کے ذریعہ ہم احساس کی نوعیت کو سمجھنے کی بہتر استعداد پیدا کر سکیں گے۔ اس وقت ہمیں یہ بھی پتہ چلے گا کہ تنہائی، خلوت گزینی، دامن کشی، جلاوطنی، کے احساس میں کونسا نازک فرق ہے۔ شعر اور شاعر کے حوالے سے بات کی جائے تو حقیقی اور مصنوعی، مستعار اور طبعی، مرکزی اور ذیلی احساس کا فرق بھی واضح ہو جائے گا۔ ہم یہ بھی جان سکیں گے کہ آرٹ کا حُسن کارانہ عمل جذبہ کو قابلِ برداشت اور المناک ہونے کے باوجود نشاط افزا بناتا ہے یا نہیں۔ میرؔ کا شعر بیک وقت دل کو مسوس کر رکھ دیتا ہے اور دماغ کو محظوظ کرتا ہے۔ دِل کو مسوسنے والی کیفیت غالبؔ کے شعر میں نہیں۔ وہ تمام نظمیں جو دل کو مسوستی ہیں یا چِرکے لگاتی ہیں لیکن ذہن کو جمالیاتی نشاط نہیں بخشتیں، آرٹ کے حسن کارانہ عمل کی آنچ سے محروم ہیں اور اسی لیے ناقص ہیں۔ ایسی نظموں میں بیان شدہ تنہائی یا دل گرفتگی کے احساس پر فلسفیانہ تکڑم بازیاں کرنے سے کیا حاصل۔ اس میں شک نہیں کہ تنہائی کا احساس صنعتی تمدّن میں زیادہ شدید ہو گیا ہے کیونکہ آدمی اپنی مانوس وابستگیوں اور حیاتیاتی رشتوں سے کٹ گیا ہے۔ جدید ادب نے اس احساس کو بیان کر کے اپنے وقت کی ایک اہم جذباتی صورتِ حال کو گرفت میں لینے کی کوشش کی ہے، لیکن یہ سمجھنا کہ محض تنہائی کا احساس بڑے ادب کی تخلیق کا ضامن ہے خوش فہمی ہے۔ احساس میں نہیں بلکہ احساس کے بیان میں فن کا حسن مضمر ہے۔ اگر محض خلوص سے کام چل جاتا تو نوجوانوں کے لکھے ہوئے عشقیہ نغمے عشقیہ شاعری کا عظیم کارنامہ ثابت ہوتے۔ آرٹ جذبہ کی تندی اور تیزی کا انکار نہیں کرتا بلکہ اس پر اختیار پانے کی کوشش کرتا ہے۔ اندرونی بپھراؤ اور فارم کے نظم وضبط کے TENSION سے عظیم آرٹ جنم لیتا ہے سازندہ جانتا ہے کہ مضراب کی ضرب کو قابو میں نہ رکھا گیا تو آہ کراہ میں اور کراہ چیخ میں بدل جائے گی جو ہسٹریا ہے یا پلکوں پر رکے ہوئے آنسو سبکی میں اور سبکی گریہ وزاری میں بدل جائے گی جو رِقّت ہے۔

آپ کا چوتھا سوال تبلیغ و ترسیل اور اُن کے خلط ملط کے بارے میں ہے۔ آج کل جن مسائل کے بارے میں بات چیت کرنا اور سوچنا پسند نہیں کرتا، ان میں نثری نظم، لسانیاتی

تنقید، اورادب اور پروپیگنڈے کے مسائل پیش پیش ہیں۔ اس مسئلہ پر پچاس صفحہ کا ایک پورا مضمون "ضیق النفس اور بھونپو" کے عنوان سے شبخون میں لکھ چکا ہوں۔ آپ میرے مضامین کے پھکڑ عنوانات پر نہ جایئے۔ انھیں پڑھیے۔ عنوان کی پھبتی میں پچاس کتابوں کے مطالعہ کا بارود بھرا ہوتا ہے۔

ترقی پسندوں کا سب سے بڑا المیہ یہ تھا کہ انھوں نے ادب کو پروپیگنڈا سمجھا اور اس سے پروپیگنڈے کا کام لیا۔ یہ ادب کی جمالیاتی قدروں کی نئی تاویل یا تفسیر نہیں تھی نہ ہی اُن سے انحراف تھا، بلکہ اُن کا VULGARIZATION تھا۔ ادب میں تادیب، تلقین، تعلیم اور ترغیب کے عناصر ہوتے ہیں بعینہٖ اسی طرح جس طرح عورت میں مرد اور مرد میں عورت کی بایولوجیکل خصوصیات ہوتی ہیں۔ حسن اُن کے توازن اور تناسب میں ہے۔ یہ کہہ کر کہ عورت میں بھی مرد کی خصوصیات ہوتی ہیں عورت کا بطور مرد کے استعمال PERVERSION ہے۔ معمولی لکھنے والے ادب کے کسی ایک عنصر کو سب کچھ سمجھ کر اسے واحد طریقہ کار کے طور پر استعمال کرتے ہیں۔ ہوریس اور ڈرائیڈن اور تمام نو کلاسیکی ادیب جانتے ہیں کہ ادب کا کام تعلیم دینا ہے لیکن پر نشاط طریقہ پر۔ اب یہ جمالیاتی نشاط و مسرت کی بیخ نے ادب کو کبھی بھی معلمانہ سطح پر گرنے نہیں دیا۔ یعنی ایک تناؤ پیدا ہو گیا، تعلیم و نشاط کے بیچ اور ہر بڑے شاعر حتیٰ کہ شیلی کی بھی کوشش یہی رہی کہ شاعری مفکرانہ اور دانشمندانہ ہونے کے باوصف معلّمانہ یا DIDACTIC نہ بنے۔ ترقی پسندوں نے اس تناؤ کو ختم کر دیا اور ایک کے حق میں فیصلہ کر بیٹھے۔ فی الحقیقت فنکارانہ تناؤ میں جینے کے کیا معنی ہوتے ہیں وہ ترقی پسندوں نے جانے ہی نہیں، کہ ان کے لیے دنیا کے دوسرے TENSIONS کی کمی نہیں تھی۔ ایلیٹ جیسا عالی علامت پسند شاعر بھی جب ڈاگما اور ڈاکٹرائن کی بات کرتا ہے تو ٹراٹسکی کا ہم نوا ہو جاتا ہے۔ یعنی ذرا سوچیے تو سہی کہ شاعری کو سماجی طور پر معنی خیز بنانے کے باوجود اسے فلسفہ اور سیاست کی داسی نہ بنانے کی حکمتِ عملی کے دوران وہ کیسی فنکارانہ کشمکش سے گزرا ہوگا۔ ترقی پسند تو اتنے سہل نگار تھے کہ سماجی ادب اور پارٹی لٹریچر میں بھی فرق کرنے کی زحمت اٹھانا نہیں چاہتے تھے۔ ادبی رجحانات ہمیشہ جدلیاتی عمل کے ذریعہ پروان چڑھتے ہیں۔ میں نے اوپر جذبہ اور فارم کے

تناؤ کا ذکر کیا ہے۔ ایسا ہی تناؤ شخصی اور غیر شخصی آرٹ میں ہوتا ہے۔ سماجی ادب اور خالص ادب میں ہوتا ہے۔ ادب میں سماج چاہیے، ادب میں سماج نہیں چاہیے۔ اس پیکار سے وہ ادب جنم لیتا ہے جس میں سماج ہوتا ہے لیکن ادب ادب ہی رہتا ہے۔ ترقی پسندوں نے حتمی فیصلہ کر لیا کہ ادب میں سماج چاہیے تو سماج تو آلتی پالتی مار کر بیٹھ گیا لیکن ادب سمٹ سمٹا کر محض حسنِ بیان بن گیا۔ حالانکہ حسنِ بیان بھی ادب میں اسی وقت پیدا ہوتا ہے جب ادب سے سماجی حقائق کے محض بیان یا صحافتی بیان کا نہیں بلکہ انکشاف کا کام لیا جائے۔ محض بیان کا کام لیں گے تو تخلیقی تخیل اپنی سب سے بڑی طاقت یعنی قوتِ ایجاد ہی سے محروم ہو جائے گا۔

پروپیگنڈا کا لفظ ترقی پسندوں کے ہاتھوں نہیں کہ بہر حال وہ تو شاعر و ادیب تھے بلکہ سیاست والوں کے ذریعہ اس قدر بدنام اور نفرت انگیز بن چکا ہے کہ ادب آرٹ اور تہذیب کے معاملات پر غور کرتے وقت اب لوگ اس کا استعمال تک کرنا پسند نہیں کرتے۔ پروپیگنڈا تعلیمی اخلاقی، اور سماجی مقصدیت والے ادب کا بدل نہیں ہے بلکہ اس کی بگڑی ہوئی شکل ہے۔ جدید ریاست کے پاس غیر معمولی اقتدار آنے کے بعد پروپیگنڈا فرد کی انفرادیت کو توڑنے کا سب سے مکروہ ذریعہ بن گیا ہے، اور فنکار کو جو چیز سب سے زیادہ عزیز ہوتی ہے وہ اس کی انفرادیت ہے۔ وہ گرد و پیش کی اشیا کو اپنی آنکھوں سے دیکھنا چاہتا ہے، دوسروں کی بخشی ہوئی نظر سے نہیں۔ پھر شاعری کا تعلق سچائی سے ہے وہ سچائی جسے فنکار کی آنکھ بے نقاب کرتی ہے۔ وہ ایک خاص لمحہ میں شفق کو دیکھتا ہے اور اسے گلستاں پر آگ برستی دکھائی دیتی ہے۔ فی الحقیقت ایسا ہوتا نہیں۔ لیکن وہ جو بات کہہ رہا ہے وہ جھوٹ نہیں ہے۔ فریبِ نظر بھی نہیں ہے، بلکہ ایک مخصوص صورتِ حال میں ایک منفرد نظر کا سچّا مشاہدہ ہے۔ جب وہ کہتا ہے کہ

سو رہی ہے گھنے درختوں پر
چاندنی کی تھکی ہوئی آواز

تو ہم جانتے ہیں کہ وہ جھوٹ نہیں کہہ رہا حالانکہ ہم جانتے ہیں کہ چاندنی کی آواز نہیں ہوتی۔

لیکن شاعر تمام حقیقتوں کی اصل کو دیکھتا ہے۔ اس کا سب سے بڑا کارنامہ
نہیں، اسی لیے پتھر کا دِل چیرتے پر خورشید کا
لہو ٹپکنے کے نظارے پر ہم حیران نہیں ہوتے۔ کائنات کی آخری حقیقت اگر محض توانائی ہے
تو کثرت فریبِ نظر ہے اور وحدت اصل حقیقت، پھر تو وہی نظر گراں مایہ نظر ہے جو رقص
صاعقات اور گریۂ شبنم اور آتشِ گل، اور آواز کے دیپک کا مشاہدہ کر سکے کہ یہ وہ حقائق ہیں جنھیں
ہم احساس کی دنیا میں دیکھتے ہیں ورنہ ہم جانتے ہیں کہ خارج کی دنیا میں جس کا بیان سائنس کرتی
ہے بجلی، اور شبنم، اور پھول اور آواز کی کیا حقیقت ہے۔ آنکھ کھلتے ہی ایک نیرنگِ تماشا ہمارے
سامنے آتا ہے۔ سب جیتے جی کا کھیل ہے۔ آنکھ بند ہوتے ہی تماشا خواب وخیال بن جاتا ہے
تو اصل چیز وہ آنکھ ہے جو تماشا کرتی ہے۔ یہ آنکھ چیزوں کو اپنے حقیقی رشتوں میں دیکھتی ہے۔
اسی لیے سائنس کی حقیقت اس کے لیے قابلِ قبول نہیں ہوتی۔ سائنس کی اتنی زبردست تحقیقات
کے باوجود کائنات پر اسرار ہی ہے اور سائنس کی دنیا میں رہنے کے باوجود فنکار اس رجائیت
کو قبول نہیں کر سکا جس کا کسی زمانے میں فلسفۂ سائنس دعویدار تھا۔ کہنے کا مطلب یہ کہ
شاعری جو علم بخشتی ہے وہ سچّا ہے کہ اس کا تعلق آدمی کی حواس کی دنیا سے ہے اور آدمی
حواس کے ذریعہ ہی خارج کی دنیا کا عرفان حاصل کرتا ہے۔ پروپیگنڈا جھوٹ کا بھی ہو سکتا ہے
اور عموماً جھوٹ ہی کا ہوتا ہے کہ جو بات سچ نہیں ہوتی اسے بار بار کہنا پڑتا ہے اور نقّارہ
بجا کر کہنا پڑتا ہے۔ شاعری کی بات بظاہر جھوٹ نظر آتی ہے لیکن سچ ہوتی ہے۔ پروپیگنڈے
کی بات بظاہر سچ نظر آتی ہے لیکن جھوٹ ہوتی ہے۔ جب کبیر کہتا ہے کہ رام اور رحیم ایک ہیں تو
بظاہر یعنی ظاہر پرستوں کو اس کی بات جھوٹ معلوم ہوتی ہے لیکن حقیقت میں سچ ہے۔ بھارتی
کرن کے پروپیگنڈسٹ جب کہتے ہیں کہ ہندوستانی مسلمان ہندوستانی نہیں ہیں تو
ظاہر پرستوں کو بات درست معلوم ہوتی ہے اور داڑھی مسجد اور رسم الخط سب بدیسی معلوم
ہوتا ہے، لیکن ہم جانتے ہیں کہ یہ بات جھوٹ ہے۔ وہ آدمی جو دور دراز ملکوں میں عیسائی
مذہب کی تبلیغ کرتا ہے ممکن ہے بڑا کام کر رہا ہو لیکن وہ جارج ہربرٹ، ڈن، ملٹن اور
ایلیٹ سے جو عیسائی شاعری کرتے ہیں مختلف آدمی ہے۔ یہ ممکن ہے کہ جارج ہربرٹ اور

ایلیٹ دونوں میشنری کام پر روانہ ہوں اور یہ کام انھیں شاعری سے زیادہ اہم نظر آئے لیکن یہ حقیقت ہے کہ شاعری اور جس قسم کی شاعری انھوں نے لکھی تبلیغ کے کام کے لیے موزوں ثابت نہیں ہو۔ انھیں نثر ہی سے کام لینا پڑے گا اور مذہب کے مبادیات کی آسان زبان میں تبلیغ کرنا ہوگی۔ ان کی شاعری ان کی روحانی دار و گیر کی کہانی ہے۔ اور دار و گیر، اپنی ذات سے پیکار، شاعری کا جوہر اور تبلیغ کے لیے زہرِ ہلاہل ہے۔ اسی لیے عموماً ایک سوال یہ بھی کیا جاتا ہے، اور اس سوال سے سرِدست میں اُلجھنے کی کوشش نہیں کروں کہ آیا احتجاج بنیادی طور پر شعری رویہ ہے یا نثری؟۔ کہنے کا مطلب صرف یہ کہ شاعری جو اپنی اصل میں ایک منفرد شخصیت کے منفرد احساس کی ترجمانی کا کام کرتی رہی ہے شاید بطور ذریعۂ تبلیغ کے اس وقت تک بہت کام نہ آسکے جب تک اسے احساس کی کش مکش اور تخلیقی تخیل کے پیچیدہ عمل سے نجات دلا کر نثر و خطابت کی سطح پر نہ لایا جائے۔ لیکن یہ ایک بحث طلب نکتہ ہے۔

لیکن میں سوچ رہا ہوں کہ کہیں تبلیغ و ترسیل سے آپ کا مطلب ابلاغ اور ترسیل تو نہیں ہے۔ اگر ہے تو میں اس مسئلہ پر زیادہ نہیں لکھوں۔ میں ادب میں کمیونی کیشن کا قائل ہوں لیکن یہ نہیں مانتا کہ نظم کسی ایک پیغام، یا ایک معنی یا ایک ایسا خیال جس کو نثر میں بیان کیا جاسکے کی ترسیل کرتی ہے۔ کر سکتی ہے اور کرتی بھی رہی ہے لیکن یہ لوازماتِ شعر میں سے نہیں ہے۔ خیالات کی پیش کش ضرب الامثال اور ADAGES کی صورت میں ہوئی ہے لیکن ایسی اخلاقی یا تعلیمی شاعری اس شاعری سے بہت مختلف ہے جس کا ہر لفظ ایک پہلودار تجربہ کے رگ و ریشہ کو سنبھالے ہوتا ہے۔ نظم میں کسی خیال کی ڈوری کو تھام کر چلنے کی عادت قاری کو تہہ دار اور پیچیدہ شاعری سے لطف اندوز ہونے کی راہ میں حائل ہوتی ہے۔ نظم وہی ہوتی ہے جو کچھ کہ وہ کہتی ہے اور جو کچھ وہ کہتی ہے وہ لفظوں کے لغوی معنوں کے حوالے سے نہیں کہتی بلکہ اُن آوازوں کے ذریعہ بھی کہتی ہے جو ایک مخصوص عروضی نظام کے تاروں پر لفظوں کے تھرکنے سے پیدا ہوتی ہیں۔ نظم کی ہڈّی سے معنی کا گودا نکالنے کی ایک دل چسپ مثال آرکی بالڈ میکلیش نے دی ہے۔ ایک بڑے عالم نے ایک بار فرمایا کہ ارنسٹ ہمینگوے کی ناول "بوڑھا آدمی اور سمندر" سے جو خیال قاری اخذ کرتا ہے وہ ساٹھ ہزار لفظوں اور کم از کم

ایک گھنٹے کے مطالعہ کے بعد اسے ملتا ہے۔ یہی خیال ایک ماہر مصوّر کی تصویر سے آدمی چند منٹ کے مشاہدے کے بعد حاصل کر سکتا ہے۔ میکلیش نے بتایا ہے کہ یہ ایسی ہی بات ہے جیسی کہ کوئی ڈورے کی اُن تصویروں سے جو ڈانٹے کے جہنّم کا نقشہ کھینچتی ہیں ڈانٹے کے نظامِ افکار سے واقف ہونے کی بات کرے۔ بڑے ادب پاروں کے "خیالات" سے واقفیت پیدا کرنے کی سنابری ہمارے کمرشیل اور افادیت پسند کلچر کا عطیہ ہے۔ میں نے اُن بچّوں کو دیکھا ہے جو کامِک میں کاراموزوف، جرم وسزا، اور ہملٹ کی مصوّر کہانیاں پڑھتے تھے۔ جب میں نے ناک بھوَں چڑھائی تو والدین نے فرمایا کہ کیا مضائقہ ہے اگر کامِک کے ذریعہ ہی بچّے عظیم شہکاروں سے واقف ہو جائیں۔ میں نے جزبز ہو کر کہا کہ کیا ضروری ہے کہ بچّے اس عمر میں عظیم شہکاروں سے واقف ہی ہوں۔ اُن کا زمانہ تخیّل اور فنتاسی کی دنیا میں جینے کا زمانہ ہے۔ پھر یہ وقت لوٹ کر نہیں آئے گا اور ایک خاص عمر کو پہنچ کر اُن سے حاتم طائی اور الف لیلہ کا پڑھنا مشکل ہو جائے گا۔ دوسری بات یہ کہ جرم وسزا اور ہملٹ میں اُن کی دل چسپی قتل اور انتقام میں زیادہ ہوتی ہے کیونکہ کمرشیل کامک انہی پہلوؤں کو سنسنی خیز بنا کر دولت بٹورتا ہے۔ نصابی کتابوں کی تدوین کے سلسلہ میں بھی میرا اربابِ حل وعقد سے اسی مسئلہ پر جھگڑا تھا۔ وہ غیر دل چسپ اخلاقی کہانیاں رکھنا چاہتے تھے جب کہ میں ایسی دل چسپ کہانیوں پر اصرار کرتا تھا جو تخیّل حیرت اور تجسّس کے جذبہ کو مہمیز کرتی ہوں اگر بچّوں کا تخیّل ہی کٹھل رہا تو اخلاقی تعلیمات بھی اپنا کام نہیں کرتیں۔ بیورو کریٹ ذہین بھی ہوتا ہے، نستعلیق بھی، اپنے فرائض سے آگاہ اور اخلاقی اصولوں سے واقف بھی، لیکن عموماً غیر تخیلی آدمی ہوتا ہے اس لیے دوسروں کے مصائب اور تکالیف کا اندازہ نہیں کر سکتا نہ دوسروں کی ضرورتوں کو سمجھ سکتا ہے۔ شعر وادب کا مطالعہ اسی لیے ضروری ہے کہ وہ دوسروں کے جذباتی مسائل کا عرفان عطا کرتے ہیں اور انسان کو بہتر طور پر سمجھنے کے مواقع فراہم کرتے ہیں۔ ہماری عیّاری دیکھیے کہ بچّوں کو جو اخلاقی تعلیمات ہم دیتے ہیں ان پر ہم خود عمل نہیں کرتے ورنہ سماج اتنا سڑاند مارتا اور دنیا اتنی ناقابلِ برداشت نہ ہوتی۔ بچّوں کو ہم سکھاتے ہیں کہ باپ کا ادب کرنا چاہیے لیکن جس قسم کے باپ ہم نے پیدا کیے ہیں اُن کا

ادب کرنے والے بچّے غوث اور قطب ہو سکتے ہیں آدمی نہیں۔ تخیّل کی قیمت پر اخلاقیات پر زور غیر تخیّلی سماج کا کارنامہ ہے۔ یہ کارنامہ ترقی پسند نقادوں نے بھی انجام دیا ہے اور اعلیٰ ترین تخیّلی نگارشات کو اس لیے درخورِ اعتنا نہیں سمجھا کہ وہ کھُلّم کھُلّا طریقہ پر اخلاقی اور سماجی تعلیمات دینے سے دامن بچاتی ہیں۔ ترقی پسند نقاد کا کردار ایک سخت گیر مُلّا کا کردار ہی ہے جسے ادب کی سالمیت سے زیادہ سماج کی صحت کا خیال کھائے جاتا ہے۔ یہ کوئی تعجب کی بات نہیں کہ یہ نقاد نظم سے خیال کو الگ کر کے اسے سماجی افادیت کی کسوٹی پر پرکھتے ہیں۔ یہ معلّمانہ طریقہ ہے کہ معلّم اس نظم کو پڑھانے سے قاصر ہوتا ہے جس کے خیال کو نظم سے الگ کر کے اپنی نثر میں وضاحت سے بیان نہ کر سکے۔ ہمارا دور معصومیت کے خاتمہ کا دور ہے۔ بقول محمد علوی:

منہ زبانی قرآن پڑھتے تھے
پہلے بچّے بھی کتنے بوڑھے تھے

ادب کی طرف بھی ہم نے معصوم تحیّر اور کھلنڈرے پن کا احساس گنوا دیا ہے۔ بقراط بنے بیٹھے ہیں۔

آپ کا پانچواں سوال ہے کہ جدید ادب کو ایک مدّت تک معتوب قرار دینے کے بعد ترقی پسند ناقد اب اسے ترقی پسندی کی توسیع قرار دیتے ہیں۔ اس میں نئے عرفان کو دخل ہے یا پسپائی کا اعتراف ہے۔ یہاں یہ بات یاد رکھیے کہ جدیدیت میں ایک لہر نئے ریڈیکلزم کی تھی اور ہے۔ اردو میں ہی نہیں بلکہ مغرب میں بھی۔ یہ ریڈیکلزم ...... بہت ابھر کر سامنے نہیں آیا۔ لیکن اس کے وجود سے انکار تنقیدی دیانتداری نہیں ہے۔ جدیدیوں کا انحراف ترقی پسندوں کے پارٹی اور پروپیگنڈا لٹریچر کے خلاف تھا اور درست تھا۔ وہ ادب سے چند زیادہ معنی خیز کام لینا چاہتے تھے۔ پروپیگنڈا لٹریچر تو ادبی کام تک نہیں کرتا معنی خیز ادبی کام کی تو بات ہی جانے دیجئے۔ ادبی منصوبہ بندی فنکار کی انفرادیت اور آزادی پر پہرے بٹھاتی ہے، اور اس کے خلاف جدیدیوں کی بغاوت وقت کا مطالبہ تھی۔ پھر جن عقائد پر ترقی پسندی کی اساس تھی وہ بھی خردِ شچیف کے ورودِ موعود کے بعد سالم نہیں

رہے تھے۔ جدیدیت پر وجودیت کا اثر بھی گہرا تھا لیکن فنکار طبعاً یاسیت کے مقام میں بہت زیادہ نہیں رہتا۔ مغرب میں عیسائیت یا مارکزم میں وجودیوں نے پناہ ڈھونڈی۔ کامیو جیسے لوگ، جو پناہیں تراشنا پسند نہیں کرتے، ایک ایسے ہیومنزم کے داعی بنے جس کی رواقیت صرف چند مضبوط اور برگزیدہ بزرگوں کے لیے ہی قابلِ قبول ہو سکتی ہے۔ عام آدمی اس رواقیت کو مشکل سے قبول کرتا ہے۔ پھر سارتر کا مارکسی ہیومنزم جس لبرل انقلابی کا تصوّر پیش کرتا ہے وہ بھی بہت تسکین بخش نہیں۔ لبرل انقلابی بننے سے آدمی کے روحانی اور مابعد الطبیعاتی مسائل کہاں حل ہوتے ہیں، اور یہ میں پہلے بتا چکا ہوں کہ سائنسی فلسفہ اور اس معنی میں نیا فلسفہ اور نئے عمرانی علوم رجائیت پیدا کرنے میں تا حال ناکام رہے ہیں۔ انسان کے بنیادی سوالات کا ان کے پاس کوئی تشفی بخش جواب نہیں۔ اس لیے آسودہ ترین مادی حالات میں بھی انسان کی آسودگی مشتبہ ہی رہی ہے۔ مادیت انسانی آرزوں کی تسکین کا بیڑا اٹھاتی ہے لیکن انسانی آرزو مندی اپنے جوہر میں ہی غیر اطمینانی کا بیج لیے ہوتی ہے اس لیے وہ فلسفہ جو صرف مادی سروکاروں کو حاصل حیات سمجھتا ہے اپنے IMPASSES آپ پیدا کرتا ہے۔ مذہب کی خوبی یہ رہی ہے کہ وہ تجریدی تصوّرات کے ذریعہ نہیں بلکہ RITULLS کے ذریعہ انسان کو تجربہ میں جینے اور زندگی کو معنی خیز بنانے کا کام کرتا ہے۔ لیکن مذہب عقلیت پسند دور میں مدافعتی جنگ کھیل رہا ہے اور آج کا فنکار روحانی سہاروں کے چھن جانے کے بعد خالص انسانی دنیا کی انسانی تفسیر کرنے پر مجبور ہے لیکن تسکین بخش طریقہ پر نہیں کر پاتا۔ تھک ہار کر وہ مذہب میں پناہ ڈھونڈتا ہے۔ اس طرح جدیدیت کا ایک روحانی ڈائمنشن ہے اور ہمارے یہاں عمیق حنفی، کمار پاشی، منیر نیازی، عادل منصوری وغیرہ کی شاعری میں اسے دیکھا جا سکتا ہے۔ مغرب کے ادب کی داستان ذرا طویل ہے اور اسے یہاں بیان کرنے کا موقع نہیں۔ لیکن اس مابعد الطبیعاتی مسئلہ کے علاوہ جدید ادیبوں کا ایک اہم مسئلہ یہ بھی رہا ہے کہ گھٹل طریقہ پر مقصدی افادی، تعلیمی اور پروپیگنڈسٹ بنے بغیر ایسا ادب کس طرح پیدا کریں جو سماجی طور پر معنی خیز ہو۔ اس مسئلہ پر میں نے سماجی ادب اور کمٹ منٹ کے ادب کے عنوان سے ایک مضمون لکھا ہے جو عنقریب شائع ہوگا۔

بہت سے جدید شاعروں نے مثلاً عمیق حنفی، بلراج کومل، محمد علوی، زبیر رضوی، باقر مہدی وغیرہ نے کسی آیڈیولوجی سے کمٹ ہوئے بغیر سماجی مسائل پر اچھا ادب تخلیق کیا ہے۔ سماجی مسائل پر جدید شاعروں کا رویہ ترقی پسندانہ لبرل اور انسان دوست ہے۔ مثلاً زبان کا مسئلہ، فسادات کا مسئلہ، جنگ جمہوریت، عورت، غربت اور سماجی انصاف کے مسائل پر کوئی بھی جدید شاعر رجعت پسند، فاشسٹ، اور کمینی انداز میں نہیں سوچتا۔ ایک نظم آپ ایسی نہیں بتا سکتے جس میں سماجی مسائل پر OBSELIRANTISM کے پردے پڑے ہوں حالانکہ فنکاروں کے لیے یہ مشکل نہیں رہا کہ مثلاً جنگ کو وہ آگ بتائیں جس میں انسانیت اپنا شباب پاتی ہے۔ ترقی پسندوں نے اگر جدید شاعری کا غور سے مطالعہ کیا ہوتا تو انھیں معتوب کرنے کی وجوہات نظر نہ آتیں کیونکہ سماجی مسائل کی طرف جدید شاعروں کا رویہ ترقی پسندانہ اور لبرل ہی تھا۔ رہے سیاسی معاملات تو بین الاقوامی سطح پر خود ترقی پسندوں کے لیے روس، چین اور بین الاقوامی کمیونزم کے قصیدے پڑھنا ممکن نہیں رہا تھا۔ ترقی پسند سٹالن کے عہد کو برا بھلا کہتے تھے اور آج بھی کہتے ہیں۔ جدیدیوں کا مسئلہ محض سٹالن کا عہد نہیں تھا بلکہ وہ خوف تھا جسے آمریت کے بروز نے اُن کے دلوں میں پیدا کیا تھا۔ ہٹلر اور سٹالن کے بعد، بیریا کے پولس راج کے بعد، جدید شاعر ریاستی اقتدار کی بے محابا مرکزیت اور بے لگام استعمال سے خوف زدہ تھا۔ جدیدیت کا سب سے بڑا کارنامہ مغرب میں اور ہمارے یہاں بھی انسان کی ذہنی اور جسمانی آزادی پر حتمی اصرار، اور ہر نوع کے جبر و احتساب کے خلاف شدید بغاوت ہے۔ ترقی پسند یہاں پر جدیدیوں سے ہاتھ ملا کر رخصت ہوتے ہیں کیونکہ انھیں ماسکو کا ہوائی جہاز پکڑنا ہے۔ جدیدیوں نے امریکہ کی تعریف نہیں کی، انھوں نے روسی کمیونزم کو قبول کرنے سے بھی صاف انکار کر دیا۔ روس کے سرکش شاعروں سے انھیں ہمدردی تھی جب کہ ترقی پسندوں نے سرکشوں کے خلاف ہمیشہ جبر و احتساب کا ساتھ دیا۔ جدیدیوں نے ویٹ نام اور چلی پر نظمیں لکھیں لیکن ان کا نقطہ نظر حزبی نہیں تھا، انسانی تھا۔ جدیدیوں کے سامنے کمیونزم کی کوئی ایسی نئی تعبیر نہیں آئی تھی جو انھیں بتاتی کہ جمہوری نظام کو قائم رکھتے ہوئے کمیونسٹ سماج کا قیام ممکن ہے۔ آمریت، مطلقیت، جماعیت کے ہولناک تجربات کا جس ذہن نے مشاہدہ کیا تھا وہ جمہوریت کی قدروں کو چھوڑنے پر

رضا مند نہیں تھا۔ ادھر ہندوستان کی کمیونسٹ پارٹی کی احمقانہ اور رجعت پسندانہ
سیاست نے بھی انھیں برگشتہ خاطر کیا تھا۔ اس لیے عموماً جدید فنکاروں کا کمیونزم کی طرف
رویہ تشکیک کا رویہ تھا۔ کچھ لوگ البتہ مارکسی پارٹی اور نکسل واد کی طرف راغب ہوئے
لیکن اُن کی تحریروں میں یہ رغبت کوئی قابلِ قدر آئیڈیولوجی کی تشکیل کرنے میں کامیاب
نہیں ہوئی، یعنی اُن کی تحریریں ایسے مباحث نہیں اٹھاتیں جو آئیڈیولوجیکل سطح پر غور و فکر
کو دعوت دیتی ہوں۔ ترقی پسندوں نے سی پی ایم اور نکسل واد میں کوئی دل چسپی نہیں لی۔
جدیدیوں میں نئے ریڈیکلزم کے سب سے بڑے داعی باقر مہدی ہیں، لیکن باقر بنیادی
طور پر ایسے انفرادیت پسند باغی ہیں جو انارکزم کی حوض میں وضو بنانے سے نہیں گھبراتے۔
ترقی پسند مارکسی کمیونسٹوں کو قبول نہیں کرتے تو باقر کو کیا خاک قبول کریں گے۔ اور
ویسے بھی مثلاً فرانس کی کمیونسٹ پارٹی بغاوت اور انقلاب کی باتوں کے باوجود آرتھوڈوکس
اور کلاسیسٹ ہے جب کہ فنکاروں کی بغاوت رومانی ہوتی ہے اور انارکزم رومانیت
کا منطقی نتیجہ ہے۔ اس پس منظر میں یہ کوئی نہیں کہہ سکتا کہ کونسی جدیدیت کونسی ترقی
پسندی کی توسیع ہے، جو ترقی پسند نقاد توسیع کی بات کرتے ہیں وہ اسٹیبلشمنٹ کی بڑی
فربہ تنخواہیں کھانے والے اور لحیم و شحیم وظیفے بٹورنے والے نقاد ہیں۔ مارکسزم ان کے
لیے ڈرائنگ روم دانشور کی دانشورانہ زیبائش سے زیادہ کچھ نہیں۔ کمیونسٹ پارٹی
کی رجعت پسند پالیسی کے بعد ان کے پاس ایک ہی راستہ تھا کہ وہ مارکسی کمیونسٹ پارٹی
یا نکسلواد کے حلیف بنتے۔ اس میں جان کا زیاں اور نقصانِ مایہ تھا۔ لہٰذا مارکسزم کی
بات کرتے رہے جو پارٹی کے جھمیلوں سے اور ٹھوس سیاسی موقف اپنانے سے آدمی کو
بچانے کا آسان ترین طریقہ ہے۔ جن جدید شاعروں نے جدیدیت کو ترقی پسندی کی توسیع
کہا ان میں وحید اختر پیش پیش ہیں۔ ایک طویل مضمون میں میں ان سے اختلافِ رائے کر چکا
ہوں۔ دراصل جس قسم کی شہر آشوبی شاعری وحید اختر کر رہے تھے اس کا جدید شاعری
میں کوئی مقام نہیں تھا۔ ان کی شاعری کا پورا فارم یعنی زبان ڈکشن اور لب و لہجہ روایاتی
تھا۔ ان کے موضوعات سماجی اور سیاسی طنز کے موضوعات تھے۔ وہ دراصل اپنی شاعرانہ

شخصیت کا تعین نہیں کر پائے۔ وہ ایک ایسے سماجی باغی ہیں جسے شکستِ ذات کا غم اتنی مہلت نہیں دیتا کہ سماج کے خلاف بھرپور بغاوت کرے۔ ایک نیوروٹک باغی کے طور پر اگر وہ اپنی شخصیت کا اثبات کرتے تو شاید ہملٹ بن سکتے تھے لیکن ہملٹ بننے کے لیے اپنی ذات سے نفرت اور برگشتگی کے جن عناصر کی ضرورت ہے وہ ان میں نہیں ہیں۔ سماجی اور سیاسی طنز کے لیے جس بپھراؤ اور کاٹ کی انھیں ضرورت ہے وہ بھی ان میں نہیں ہے۔ اُن کی نرگسیت ان کے سماجی اور سیاسی سروکاروں کو ایک انقلابی کے سروکار بننے نہیں دیتی۔ غرض یہ کہ ایسی ہی بہت سی باتیں ہیں جن کی وجہ سے ان کی شاعری گوناگوں کمزوریوں کا شکار رہی۔ اپنی کمزور شاعری کو جدید ثابت کرنے کے لیے انھوں نے جدیدیت کو ترقی پسندی کی توسیع کہا۔ یہ بات ترقی پسندوں کے لیے بھی بہت خوش کن نہیں ہے کہ کمزور شاعری کو اگر ترقی پسندی کی توسیع کہہ دیا جائے تو اس کی قدر بڑھ جائے۔ وحید اختر اسی طرح یہ بھی کہتے رہے کہ روایتی فارم میں جدید شاعری ممکن ہے۔ حالانکہ جدیدیت کی پہچان اس کا وہ فارم ہے جو نئے احساس کے ساتھ ناگزیر طور پر سامنے آتا ہے۔ اگر جدید شاعروں میں کسی کو سب سے زیادہ اپنی شخصیت سے گریز، اپنی شعری روایت سے انحراف اور ایک زبردست اجتہاد کی ضرورت تھی تو وہ وحید اختر کو تھی۔ یہ باتیں میں معاندانہ طور پر نہیں لکھ رہا کیونکہ وحید اختر سے میرے مراسم اچھے ہیں اور میں ان کی دوستانہ محبت کا معترف ہوں۔ لیکن تنقید میں میں صاف گوئی سے کام لیتا ہوں اور الفاظ چبا کر بات نہیں کرتا۔ میں پہلے کہہ چکا ہوں کہ میں نے اپنے وقت کے بہترین دماغوں کو تباہ ہوتے دیکھا ہے۔ قاضی عبدالستار اور وحید اختر جیسے لوگوں کا اپنے فن سے آگاہ نہ رہنا وقت کا بڑا المیہ ہے۔ مجھ جیسے لوگوں کے لیے شخصی سانحہ بھی کہ میں دوسروں کے دیے ہوئے آرٹ پر جیتا ہوں۔ یہ باتیں بھی میں نہ لکھتا اگر وحید اختر کا دوسرا مجموعۂ کلام پہلے سے بھی زیادہ مایوس کن نہ ہوتا۔ وحید اختر کو زبان و بیان پر زبردست عبور حاصل ہے۔ لیکن کیا فائدہ اگر اسے نیا موڑ دے کر نئے آہنگ میں بدل نہیں سکتے۔ تجربہ کا ایسا خوف پرانے ڈھرے پر ایسی ثابت قدمی، اور یہ سب کیوں اور کس لیے۔ شاعری

یوں بھی اچھی نہیں ہو رہی اندھیرے میں ایک چھلانگ اور سہی ۔

آپ کا چھٹا سوال بہت طویل ہے اس لیے دہراؤں گا نہیں۔ لیکن یہ ملک و قوم کی تعمیرِ جدید میں ادب کے کردار ادا کرنے کے متعلق ہے۔ اور آپ یہ پوچھتے ہیں کہ شاعروں کو بھگتی تحریک اور صوفی مت کے شاعروں کی طرح ایک نفسیاتی ماحول تیار کرنا چاہیے یا چند مخصوص نعروں کو بھی اپنی نگارشات میں جگہ دینی چاہیے۔ میں نے اوپر نئے ریڈیکلزم کی بات کو ادھورا اسی سوال کے لیے چھوڑا ہے۔ کیا ہمارے ملک میں ایک ایسا انقلاب آ چکا ہے کہ ہماری تنقید کے تمام امکانات ختم ہو چکے۔ یاد رکھیے کہ دورِ جدید کا کوئی بھی باشعور فنکار STATUS QUO - کو برقرار رکھنے پر کبھی رضا مند نہیں ہوگا۔ آدمی کو ایک بار یہ محسوس ہو جائے کہ جس سماج میں وہ رہتا ہے وہ سماج انصاف کی قدروں پر قائم نہیں تو وہ خود اطمینانی کا شکار کبھی نہیں ہوتا۔ مارکسزم کی یہی طاقت ہے کہ وہ کسی کو چین کی نیند سونے نہیں دیتا۔ وہ انسانی ضمیر پر ضرب لگاتا ہے۔ عافیت کوشی اور طمانیت کو پارہ پارہ کرتا ہے۔ آدمی اتنا نیک معصوم اور خیر اندیش نہیں جتنا کہ ترقی پسند سمجھتے ہیں۔ جلبِ منفعت حبِّ جاہ، خود غرضی اور مادّہ پرستی کا آسیب سماج کے ایک بڑے طبقہ کے لیے زندگی کو اجیرن بنا دیتا ہے۔ سماجی تفریق اور بگاڑ کا تماشائی فنکار کسی نہ کسی نہج سے احتجاج کرتا رہتا ہے اس کے احتجاج کو جو چیز معنی بخشتی ہے وہ اقدار کا شعور ہے۔ دورِ جدید میں یہ اقدار مارکسی ہیومنزم کی بخشی ہوئی تھیں۔ شکستِ خواب کے بعد یہ قدریں بھی تہس نہس ہو گئیں۔ لیکن مارکسزم کا نعم البدل کوئی اور فلسفہ ابھی تک منصۂ شہود پر نہیں آیا۔ میں کہہ چکا ہوں وجودیت یا تو مذہب میں پناہ ڈھونڈتی ہے، یا مارکسزم میں یا رواقیت میں۔ ہمارے یہاں مارکسی اقدار کی از سرِ نو تدوین کا عمل شروع نہیں ہوا۔ ایک تو اس وجہ سے کہ یساری سیاست خود بحران میں ہے اور یساری دانشوری کا محاذ کمزور ہے۔ دوسرے اس وجہ سے کہ پرانے ترقی پسندوں کا مارکسی مطالعہ ویسے بھی کمزور تھا۔ اس میں سیاسی پمفلٹ بازی اور فناٹسزم کا عنصر زیادہ تھا اور مفکرانہ غور و خوض کا کم۔ ملائیت کا یہ عالم تھا کہ ادب آرٹ اور تہذیب کی مارکسی تفسیر کی روشنی میں مرزا ترسوں زادہ کے علاوہ ہر فنکار حرام زادہ نظر آتا تھا۔ تیسری

وجہ یہ کہ وہ جنھیں مارکسزم سے دل چسپی تھی جیسے باقر مہدی اور عالم خوندمیری، وہ بھی مارکسی آئیڈیولوجی کی بحث کو ایک نیا موڑ نہ دے سکے۔ کہنے کا مطلب یہ کہ جن حالات میں ہم رہ رہے ہیں اُن میں وہ فنکار جو سماجی مقصدیت والا ادب پیدا کرنا چاہتا ہے زیادہ دنوں تک اپنے احتجاج کے لیے بغیر کسی آئیڈیولوجیکل BASE کے جی نہیں سکتا۔ نیا ریڈیکلزم مارکسزم ہی میں یہ BASE تلاش کرتا ہے کیونکہ جن دیوہیکل انسانی بستیوں اور اقتصادی مسائل کا ہمیں سامنا ہے وہ صوفی مت کی طرح نفسیاتی ماحول پیدا کرنے سے حل نہیں ہوتے۔ چنانچہ اگر ہم فنکار کی مکمل آزادی کے قائل ہیں تو اسے یہ بھی حق ملنا چاہیئے کہ وہ سماجی احتجاج کا ادب تخلیق کرے اور اپنے طور پر مارکسزم اور جمہوریت، مارکسزم اور مذہب، مارکسزم اور انفرادیت میں ایک نیا توازن تلاش کر کے ایک نئی انسان دوستی کی بنیاد رکھے۔ پھر ہر ملک و قوم کی زندگی میں ایک ایسا لمحہ آتا ہے جس میں بنیادی اور انقلابی تبدیلیاں رونما ہوتی ہیں۔ فنکار کو اس لمحہ کا رجز خواں بننے سے کون روک سکتا ہے۔ نعرہ بازی ہی سہی۔ وہ اس لمحہ کے گیت ضرور گائے گا۔ سوال صرف یہ ہے اور یہ بہت اہم سوال ہے کہ کیا جنگ، انقلاب اور اتھل پتھل کے بحرانی دور کے شعری میلانات کی بنیاد پر ایک پائدار جمالیاتی فلسفہ کی تشکیل ممکن ہے؟ اگر ممکن بھی ہے تو کیا پسندیدہ ہے؟ — میرا ذاتی خیال یہ ہے کہ غیر معمولی حالات کے گزر جانے پر ادب اور آرٹ سے وہی کام لینا چاہیے جو وہ کرتے رہے ہیں اور جس کے وہ اہل ہیں۔ یہ نکتہ کمیونسٹ روس نہیں سمجھ سکا اور انقلاب کے بعد ادب کو ریاست کی داسی بنا دیا۔ یہ فنکار کی آزادی کا انکار تھا۔ اس سے ایک بات اور کھل کر سامنے آتی ہے اور وہ یہ کہ ادب آرٹ اور تہذیب جمہوری ممالک میں ہی نپپ سکتے ہیں۔ یہ تصوّر کہ ریاست کے آمر اور غیر آمر ہونے کا ادب پر کوئی اثر نہیں پڑتا سرے سے باطل ہو جاتا ہے۔ یاد رکھیے کہ جدید ریاست آمر ہی نہیں بلکہ TOTALITARIAN ہوتی ہے اور انسان کی ہر فکری اور تخلیقی سرگرمی کو اپنی آئیڈیولوجی کے رنگ میں رنگتی ہے۔ ریاست کا ایسا کوئی تصوّر قدیم زمانہ میں نہیں تھا۔ اس سے ایک دوسرا سوال بھی پیدا ہوتا ہے کہ کیا سوشلزم اور جمہوریت کی ثنویت کو ختم کر کے ایک نیا توازن پیدا کیا جا سکتا ہے یا نہیں۔ اسی طرح آج

کی دنیا میں ہر آن بدلتے معاشی نظریات کے تناظر میں مارکسی معاشیات کو حق بجانب ثابت کرنے کے ہمارے پاس کون سے شواہد ہیں ؟ سمجھیے کہ ملی جلی معاشیات ہمارے اقتصادی مسائل کا حل ہو تو احتجاجی ادب کی نظریاتی بنیاد کیا ہوگی ؟ کیا اس کا مطلب یہ ہوگا کہ ہم ملی جلی معاشیات، خوش حال سماج، جمہوری نظام اور لبرل تصوّرات کے اس دور سے گزر رہے ہوں گے جس میں فنکار احتجاجی ادب سے صرفِ نظر کر کے زیادہ معنی خیز انسانی تجربات کو موضوعِ سخن بنائے۔ پھر اس کا کام ملک و قوم کی تعمیرِ نو کے لیے نفسیاتی ماحول تیار کرنے کا نہیں رہتا بلکہ صرف ادب تخلیق کرنے کا رہتا ہے جیسا کہ شیکسپیئر اور غالبؔ نے کیا۔ فنکار کو کسی بھی تعمیرِ نو کے کام میں لگانے کا مطلب ریاستی بیوروکریٹ کو اس کے پیچھے لگانے کا ہوتا ہے اور یہ فنکار کی بنیادی آزادی کے خلاف ہے۔

اس بنیادی آزادی کا مطلب آپ سمجھ لیں تو آپ کے آخری سوال کا جواب بھی مل جائے گا فنکار کو کس قسم کا ادب تخلیق کرنا چاہیے اس کا فیصلہ بہر صورت اسے ہی کرنا پڑتا ہے۔ یہ فیصلے نہ ریاست کر سکتی ہے نہ بیوروکریسی، نہ اکاڈمی نہ نقّادوں کا جرگہ۔ اگر فنکار محسوس کرے کہ اسے سماجی احتجاج اور سماجی مقصدیت کا ادب تخلیق کرنا چاہیے تو اپنے کام کے لیے مناسب طریقۂ کار کی تلاش کا پورا بار بھی اسے ہی سنبھالنا ہوتا ہے۔ نقّاد اسے ادب تخلیق کرنے کے گر نہیں بتا سکتا۔ نقّاد تو زیادہ سے زیادہ یہ دیکھے گا کہ اس ادب کی خوبیاں اور اس کی حدود کیا ہیں۔ اسی طرح اگر فنکار اپنی افتادِ طبع کے مطابق یہ محسوس کرے کہ یہ بار وہ نہیں اٹھا سکتا، اور سماجی مقصدیت والا ادب اس کے بس کا روگ نہیں تو اسے پورا حق ہے کہ وہ اپنے مزاج کے مطابق وہی کام کرتا رہے جسے کرنے کی اس میں صلاحیت اور اہلیت ہے۔ اگر وہ انسانی تعلّقات کے نازک رشتوں، انسان کی جذباتی پیچیدگیوں اور اپنے روحانی کرب کا بیان کرنا چاہتا ہے تو اس کا اسے پورا حق ہے۔ فنکار کی آزادی کا جو تصوّر میرے ذہن میں ہے وہ یہ ہے کہ اسے نہ صرف آمر ریاستوں کے جبر سے بلکہ آئیڈیولوگ کی آئیڈیولوجی اور نظریہ سازوں کے نظریات کے جبر سے بھی آزاد ہونا چاہیے۔ فنکار سماجی اور سیاسی شاعری کرنے اور نہ کرنے دونوں میں آزاد اور خود مختار ہے۔ یہ تنقید کا فریضہ ہے کہ ہر نوع کی شاعری کی کھری جانچ پڑتال

کے ذریعہ بتاتی رہے کہ مثلاً سیاسی MUSE کی کیا حدود ہیں اور مذہبی یا رومانی MUSE کے کیا تخلیقی امکانات ہیں۔ اچھی تنقید قدغن اور تادیب سے کام نہیں لیتی۔ البتہ وہ یہ ضرور دیکھتی ہے کہ فنکار نے اپنے لیے جو تخلیقی جولانگاہ پسند کی ہے اس میں تخیّل کے ارفع ترین مقامات کو چھونے کے امکانات کتنے ہیں۔ اگر نقّاد سماجی مسائل والے ادب کو ادب کا صحیح ترین یا واحد ترین روپ کہنے سے انکار کرتا ہے تو یہ نہ سمجھنا چاہیے کہ وہ احتساب کر رہا ہے بلکہ اس کی حدود کا تعیّن کر رہا ہے۔ ہم جانتے ہیں کہ وہ فن پارے جو تخلیقی تخیّل کی کرشمہ سازیوں کے بے نظیر نمونے ہیں ان فضاؤں میں جنم لیتے ہیں جو فوری سماجی مسائل سے بلند ہوتی ہیں۔ ان مقامات پر فنکار کی نظر نہ ہو تو اس کا سماجی ادب بھی صحافتی بن جاتا ہے۔ اعلیٰ ادب فوری سماجی مسائل سے سروکار نہ رکھنے کے باوصف چونکہ انسانی ذہن کو رفعت بالیدگی اور کشادگی بخشتا ہے، اس لیے ایک انسانی اور سماجی فریضہ ہی انجام دیتا ہے۔ اس لیے مجھے ترقی پسندوں کی یہ تقسیم کہ سماجی ادب صحت مند ہوتا ہے اور وہ ادب جو سماجی مسائل کی بجائے نفسیاتی روحانی اور جذباتی مسائل سے سروکار رکھتا ہے بیمار ہوتا ہے، کبھی پسند نہیں آئی۔ تنقید میں صحت مند اور بیمار ادب کی اصطلاحوں کو میں معتبر نہیں سمجھتا۔

آپ کا یہ جملہ کہ ادب ناپسندیدہ جذبات کے پر امن اخراج کا ایک ذریعہ ہے، سخن گسترانہ ہے اور ادبی نقّاد سے بہتر ماہرِ نفسیات اس پر تبصرہ کر سکتا ہے گو آج تک ماہرین نفسیات نے جس قسم کی ادبی تنقیدیں لکھی ہیں اُن کے پیشِ نظر میں نہیں سمجھ سکتا کہ اس جملہ پر تبصرہ کر کے بھی وہ کونسا قلعہ سر کریں گے۔ ادب موت کا بھی ذکر کرتا ہے، گلتی سڑتی لاشوں کا بھی، شمشان اور قبرستان کا بھی، قتل و خون ریزی کا بھی، گناہ اور جرائم کا بھی GROTESQUE اور MACABRE کا بھی۔ میں نے خود پر آرنلڈ کی اعلیٰ سنجیدگی کو مسلط نہیں کیا اس لیے MINOR شاعری سے بھی لطف اندوز ہو سکتا ہوں۔ میں محسوس کرتا ہوں کہ فنکار کا فن قتل کو قصّابیت اور عریانی کو فحاشی بننے نہیں دیتا۔ برہنہ عورت کا مجسمہ اشتعال انگیز نہیں ہوتا کیونکہ آرٹ اتنا غالب ہوتا ہے کہ نظر خطوطِ جسم کا احاطہ کرنے کے باوجود جسم سے نہیں مجسمہ سے لطف اندوز ہوتی ہے۔ کمرشیل کیلنڈر میں چونکہ آرٹ ہی ناقص ہوتا ہے،

نظر عورت کو دیکھتی ہے تصویر کو نہیں۔ گھناؤنے پن پر آرٹ غالب ہو تو گورستانی ادب بھی نشاط افزا ہے۔ ڈن اپنے محبت کے نغموں میں بھی قبر، لاش، گورستان اور آسیب کا ذکر کرتا ہے لیکن عشقیہ نغمہ کی پاکیزگی کہیں مجروح ہونے نہیں پاتی۔ باولیئر کی SPLEEN کی نظموں کی بیابانی کیفیت بھی نشاط انگیز ہے۔ خراب آرٹ میں اچھّا خیال اور صحت مند جذبہ بھی اپنی اثر انگیزی کھو دیتا ہے۔ اگر آرٹ خراب ہے تو خدا کی حمد بھی ایسی لگتی ہے گویا کوئی کلرک ہیڈ کلرک کی خوشامد کر رہا ہے۔ کشمیر پر لکھی گئی خراب نظموں سے وہ نظم بہتر ہے جس میں قبرستان کی سوگوار فضا کی کامیاب عکّاسی ہے۔ برنارڈ شا نے اس تمام بحث کو ایک جملہ میں بیان کر دیا ہے کہ لوگ تھیٹر میں خوبصورت ٹانگیں اچھالتی حسین دوشیزاؤں کی بجائے شیکسپیئر کی چڑیلوں کو دیکھنا زیادہ پسند کرتے ہیں۔

آئیڈیولوجی کا مسئلہ

وہ لوگ جو آئیڈیولوجی کے خاتمہ کی بات کرتے ہیں ان کی دلیل یہ ہے کہ نیا صنعتی تمدن اپنی ترقی یافتہ شکل میں قومی دولت، اشیائے ضرورت اور آرام و آسائش کی چیزوں کو اتنی فراوانی سے پیدا کرے گا کہ قلتِ اشیا اور غربت کی پیدا کردہ عوامی غیر اطمینانی اور اس کے نتیجہ کے طور پر وجود پذیر ہونے والی طبقاتی آویزش، بغاوت اور انقلابی سرگرمیوں کا خاتمہ ہو جائے گا۔ یہ بات درست ہو یا نہ ہو لیکن یہ حقیقت ہے کہ دُنیا کے جمہوری ممالک میں دائیں اور بائیں بازو کی سیاست میں اب بہت زیادہ فرق نہیں رہا اور قدامت پسند سیاسی جماعتیں بھی اب اپنے منصوبوں میں اشتراکی نصب العین کے لیے گنجائش نکال لیتی ہیں۔ جمہوری ممالک کا سماجی نصب العین خوش حال سماج WELL FARE STATE رہا ہے اور یہ خواب اب آہستہ آہستہ حقیقت میں بدل رہا ہے۔ خوش حال سماج اشتراکیت اور جمہوریت کا بہترین امتزاج ہے اور دونوں سماجی نظاموں کی خرابیوں کو کم سے کم اور برکتوں کو زیادہ سے زیادہ اپنانے کی کوشش کرتا ہے۔ آڈن نے ایک جگہ کہا ہے کہ وہ مسائل جو گول میز پر حل ہو سکتے ہیں انھیں میدانِ کارزار میں حل کرنے کا کیا فائدہ۔ چنانچہ ریاست اگر صنعتوں کو اپنے ہاتھ میں لینا چاہتی ہے تو وہ یہ کام ایک پارلیمانی بل کے ذریعہ کر سکتی ہے۔ اس کے لیے سرمایہ داروں کے گلے کاٹنے کی ضرورت نہیں ملک کو خونی انقلاب سے بچانے کے لیے سیاسی جماعتیں اب اپنے منصوبوں کو زیادہ سے

زیادہ اشتراکی بنا رہی ہیں۔ سماجی ناانصافی کا شعور بھی ویسے اب عام ہے اور لوگ ظلم، جبر اور لوٹ کھسوٹ کو۔۔۔ آسانی سے برداشت نہیں کرتے۔ لیبر کورٹ، فیکٹری ایکٹ، انشورنس، ہاؤسنگ پروجیکٹ، سلم کلیرنس، مفت تعلیم، اور دوسرے سیکڑوں منصوبوں کے ذریعہ سماج نے محنت کش اور نچلے طبقوں کی حالت کو بہتر بنانے کی کوشش کی ہے، اور اس میں ترقی یافتہ ملکوں کو کامیابی بھی حاصل ہوئی ہے۔ جمہوری ملکوں کے فلاحی کاموں، صنعتی تمدّن کی پیدا کردہ کنزیومرس سوسائٹی اور ٹریڈ یونین کی تحریکوں سے حاصل کی ہوئی مراعات کا ایک نتیجہ تو یہ ہوا ہے کہ مزدور طبقہ کا کردار اب انقلابی نہیں رہا۔ ہربرٹ مارکیوزنے تو صاف کہہ دیا ہے کہ وہ مزدور طبقہ سے مایوس ہو چکا ہے۔ دائیں بازو کی سیاست کی باتیں بھی اب مزدور طبقہ کے بجائے متوسّط طبقہ کے طالب علم زیادہ کرتے ہیں۔ مزدور طبقہ کی توقعات متوسط طبقہ کے نوجوانوں کے مقابلہ میں کم تھیں، اس لیے خوشحال صنعتی معاشرہ انھیں جو کچھ دے سکا اس سے وہ مطمئن ہو گیا جب کہ متوسط طبقہ جیسا کہ اس کا مزاج رہا ہے بہت کچھ ملنے پر بھی زیادہ مانگتا ہے۔ دراصل مادّی خوش حالی کا ہمارا جو تصور رہا ہے لوگوں کو زندگی کی ضروریات اور آسائشوں کی چیزیں زیادہ سے زیادہ ملتی رہیں وہ ترقی یافتہ صنعتی معاشرہ کے اقتصادی اصولوں کے خلاف نہیں ہے۔ سرمایہ دارانہ نظام اپنی ابتدائی لوٹ کھسوٹ کی منزل سے بہت آگے نکل گیا ہے سوائے ان پس ماندہ ملکوں کے جہاں پر وہ ابھی تک اپنی ابتدائی صورت میں قائم ہے۔ پھر ماس میڈیا، آرٹ، ادب اور تہذیب و معاشرت کے نئے رجحانات جو ماڈرنزم اور ہپّی ازم کی صورت میں سامنے آئے ہیں انھوں نے بھی طبقاتی، قومی اور نسلی امتیاز پر شدید ضرب لگائی ہے۔ انقلابی تحریکیں پس ماندہ ممالک قوموں اور طبقوں ہی میں پھیلتی ہیں اور اگران طبقوں اور ممالک کی بے اطمینانی کی وجوہات کو دور کر دیا جائے تو انقلابی کش مکش بڑی حد تک ختم ہو جاتی ہے۔ دنیا کی تمام جمہوری حکومتوں کی پیش قدمی اسی منزل کی طرف ہے۔ یعنی انقلابی آئیڈیولوجی کے آدرشوں کو اپنے سیاسی منصوبوں میں سما کر ملک کو اندرونی انتشار، خانہ جنگی یا طبقاتی آویزش سے نجات دلانا۔ اگر سیاسی جماعتوں کا نصب العین عوامی فلاح و بہبود ہے تو آئیڈیولوجی کی جگہ سیاسی پالیسی اور اقتصادی پروگرام لے لیتا ہے۔ لوگ سیاست میں حصّہ ضرور لیتے ہیں، ایک سیاسی اور اقتصادی پروگرام کو

کے خون کو اس طرح گرمائیں جیسا کہ تیسری دہائی میں انھوں نے کیا تھا۔ آرنلڈ و یسکر کے ڈرامے کا ہیرو کہتا ہے کہ "میں نے اپنا یقین اور اپنا حوصلہ دونوں کھو دیا ہے۔ اب میں چیزوں کو سیاہ اور سفید میں بٹتی ہوئی نہیں دیکھتا"۔ سیاہ اور سفید کی تقسیم کے خاتمہ کا مطلب ہے اس اخلاقی رویّہ کا خاتمہ جو خیر و شر کی طبقاتی تقسیم سے خوش تھا۔ یہ گویا آدمی کو ایک طبقاتی ٹائپ کے بجائے کلّیت میں دیکھنے کی کوشش تھی۔ یہ تیسری دہائی کے پرولتاری ادب کے بجائے اس سماجی ادب کی طرف پیش قدمی تھی جس کی طرف آرتھر ملر نے اشارہ کیا ہے۔ اُردو میں بھی ترقی پسند تحریک کی شکست وریخت کے بعد آدرشوں کی موت کا ماتم ایک ساتھ چاروں طرف سے بلند ہوا تھا۔ ہم لوگ آدرش واد کی سطح پر چلنے کے اس قدر عادی ہو گئے تھے کہ ہمارے لیے آدرشوں کے بغیر چلنے کا تصوّر تک محال تھا۔ آدرش ہمارے لیے سر کی جوؤں کی مانند تھے کہ جب تک جوئیں ہیں ہم سر کھجانے کے شغل میں مشغول ہیں اور جیسے ہی سر صاف ہوا ہم مارے بوریت اور بے مصرفی کے اعصابی ٹوٹاؤ میں مبتلا ہو گئے۔

دوسری عالمگیر جنگ کے بعد سیاست بھی اتنی صاف اور واضح نہیں رہی تھی کہ ہم اطمینانِ قلب کے ساتھ جانبدارانہ رویے اختیار کر سکتے۔ افریقہ اور ایشیا کے ملکوں کی سامراجیت کے خلاف جدّو جہد آزادی کے جذبہ کے تحت تھی لیکن آزادی کے جذبہ کو محسوس کرنا اور چیز ہے اور آئیڈیولوجی کو اپنانا دوسری چیز۔ حصولِ آزادی کے بعد جب نظامِ معاشرت کی پسندگی کا سوال آیا تو آدرشوں کے جھگڑے پیدا ہوئے۔

بدقسمتی سے آدرشوں کی یہ جنگ بھی صاف اور ایماندارانہ نہیں رہی تھی۔ مملکتیں اور سیاسی جماعتیں بڑی طاقتوں کے ہاتھ کا کھلونا بن گئی تھیں اور خود لفٹسٹ جماعتوں میں زبردست پھوٹ تھی۔ ہندوستان کی کمیونسٹ پارٹی مارکسی اور غیر مارکسی، دائیں بازو کی مارکسی اور بائیں بازو کی مارکسی، اور دائیں بازو کی نکسلائیٹ وغیرہ قسم کی پارٹیوں میں جس طرح ٹکڑے ٹکڑے ہوئی ہے، اور پارٹی کے قومی کردار کے زوال کے بعد جس طرح علاقائی سیاست میں (اور جیسا کہ علاقائی سیاست کا خاصہ ہے کہ فوری

پسند اور دوسرے کو ناپسند بھی کرتے ہیں لیکن وہ اس جذباتی وفور اور جوش وخروش کا مظاہرہ نہیں کرتے جو کسی آئیڈیولوجی سے وابستگی کا نتیجہ ہوتا ہے۔ دوسری جنگِ عظیم کے بعد دنیا کا جو نقشہ رہا ہے وہ آئیڈیولوجی کی وابستگی سے کہیں زیادہ ایسی سیاسی پالیسی کی تشکیل کا نقشہ ہے جو کسی ایک آئیڈیولوجی سے وفاداری کے بجائے مختلف آئیڈیولوجیز کے عناصر کے باہمی امتزاج کو پیش کرتی ہے۔ ہم کہہ سکتے ہیں کہ فاشزم اور کمیونزم کے بعد کسی اور آئیڈیولوجی نے لوگوں کو کسی عوامی عمل پر متحرک نہیں کیا۔ یہ دونوں گویا دنیا کی آخری طاقتور آئیڈیولوجیز تھیں۔ دوسری جنگِ عظیم کے ساتھ اس فاشسٹ آئیڈیولوجی کا تو خاتمہ ہوگیا اور کمیونسٹ آئیڈیولوجی جس شکست وریخت، اور روس چین اور کیوبا کے علاوہ مشرقی یورپ کے ممالک میں جن تبدیلیوں سے گذری ہے، اور دنیا کے دوسرے پس ماندہ ممالک میں کمیونسٹ پارٹی کے اندرونی تضادات کی بنا پر، اس کی جھوٹی تاویلیں، تعریفیں اور تفسیریں سامنے آئی ہیں اس کا نتیجہ یہ ہوا ہے کہ ایک آئیڈیولوجی کے طور پر وہ بھی پہلے کی مانند ایک حرکی قوت نہیں رہی۔ ہندوستان اور پاکستان میں آر ایس ایس اور جماعتِ اسلامی دو ایسی جماعتیں ہیں جو اپنی آئیڈیولوجی رکھتی ہیں۔ ان کی آئیڈیولوجی کا تجزیہ آپ کو بتائے گا کہ بنیادی طور پر یہ فاشسٹ ہیں اور نہ صرف یہ کہ دورِ جدید کے تقاضوں سے ہم آہنگ نہیں بلکہ غیر انسانی اور غیر اخلاقی تصورات کی حامل ہیں۔ ان دونوں جماعتوں کے کرتوتوں کے نتائج سے ہندوستان اور پاکستان کی تاریخ رنگی ہوئی ہے۔

بہر حال آپ کچھ بھی کہیے، ایک یا دوسری وجہ سے دوسری جنگِ عظیم کے بعد کا زمانہ آئیڈیولوجی کے لیے بحران کا رہا ہے۔ یورپ، انگلستان اور امریکہ میں وہ افسانے، ناول اور ڈرامے جو محنت کش عوام کی زندگی سے تعلق رکھتے ہیں ان میں اس نئی صورتِ حال کی دلچسپ ترجمانی ہوئی ہے۔ برہم نوجوانوں کا ادب نوجوانوں کی اس الجھی ہوئی برہمی کو پیش کرتا ہے جس کے نصب العین اور مقاصد واضح نہیں ہیں۔ جان آزبورن کے ڈرامے "غصہ میں پیچھے دیکھو" کا ہیرو جمی پورٹر کہتا ہے کہ میری نسل کے لوگ اب "بڑے اسباب" کے لیے مرنے کو تیار نہیں ہیں۔ وجہ یہ ہے کہ اب ایسے بڑے اسباب نوجوانوں کو نظر ہی نہیں آتے جوان

مفاد کے لیے بڑے نصب العین اور قومی مقاصد کو قربان کیا جاتا ہے) کمیونسٹ پارٹی
نے رجعت پسند اور فرقہ پرست طاقتوں کے ساتھ گٹھ جوڑ کیا، اس نے ملک میں لفٹسٹ
سیاست کو زبردست گزند پہنچائی ہے۔ پچھلے پچیس برسوں میں ایشیائی اور افریقی ممالک
میں جس طرح جمہوری حکومتیں ناکام ہوتی رہی ہیں، اور عسکری انقلاب آتے رہے ہیں اور
ممالک دہشت پسندی، فسادات اور خانہ جنگیوں کے شکار رہے ہیں، اس نے آئیڈیولوجی
کی بحث کو فروعی بنادیا ہے کیونکہ آئیڈیولوجی پر دانشورانہ سوچ بچار کی اہمیت ایسے معاشرے میں ہوتی ہے جس میں
لوگ طاقت سے نہیں بلکہ جمہوری طریقوں سے تبدیلیاں لانے کی کوشش کرتے ہیں۔ سیاست جب طاقت کی
کش مکش بن جائے تو جمہوری طریقہ کار کی جگہ عسکری انقلاب، دہشت پسندی اور گوریلا
جنگ ہر قسم کی دانشوری کو بے معنی بنادیتی ہے۔ سرفروش انقلابی پورے معاشرے کو پیچھے
چھوڑ کر اپنے چند ساتھیوں اور قبیلے والوں کے ساتھ دہشت پسندی کا دور شروع کرسکتا
ہے اور دُنیا کی بڑی طاقتوں کی پشت پناہی بھی حاصل کرسکتا ہے۔ بھیڑ کی سیاست بھی
آئیڈیولوجی پر نہیں چلتی بلکہ کوئی بھی ایسا خیال جو لوگوں کے تخیّل کو بھڑکائے کافی ہوتا ہے۔
اس مقصد کے لیے سیاسی جماعت اگر بھیڑ کی نفرت و حقارت کو کسی طبقہ، فرقہ یا اقلیت کے
خلاف استعمال کرنے میں فائدہ دیکھتی ہے تو وہ دریغ نہیں کرتی۔ گوریلا جنگ نے انقلابی
کش مکش کا نقشہ ہی بدل دیا ہے۔ اب پورے ملک کو انقلابی کش مکش کے لیے تیار کرنے کی
ضرورت نہیں۔ اگر سرحدی علاقہ کے کسی قبیلہ کو طبقاتی، قومی، مذہبی یا علاقائی مفاد کے بہانہ
تلے مشتعل کرکے انھیں گوریلا جنگ کے لیے تیار کیا جائے تو ملک میں انقلابی جنگ کے لیے ایک
BASE تیار ہوسکتا ہے، اور جیسا کہ میں پہلے بتا چکا ہوں بڑی طاقتیں اس صورت حال
کو استعمال کرنے کے لیے، ہمیشہ کمربستہ ہوتی ہیں۔ وہ معاشرہ جس کی جمہوری بنیادیں مضبوط
ہوتی ہیں آزاد فضا میں جماعتی سیاست کو پروان چڑھنے کے پورے مواقع دیتا ہے اور اسی
لیے ہر سیاسی جماعت زیادہ سے زیادہ عقلی اور منطقی پالیسی کو اپناتی ہے اور غیر عقلی اور
جذباتی رویّوں سے پرہیز کرتی ہے۔ وہ سماج جس کی اکثریت غیر تعلیم یافتہ اور ان گڑھ ہو اس
سیاست کو جنم دیتا ہے جو جاہل عوام کے جذبات سے کھیلتی ہے، انھیں خواب دکھاتی ہے

اور بہکاتی ہے۔ کہنے کا مطلب یہ ہے کہ پس ماندہ ممالک میں ابھی بھی آئیڈیولوجی سے کام لیا جا سکتا ہے، لیکن زیادہ پائدار، مستقل اور جمہوری معاشروں میں آئیڈیولوجی سے خون کو گرمانا ممکن نہیں رہا۔ پس ماندہ ممالک میں بھی جیسا کہ بتا چکا ہوں گوریلا جنگ کی تکنک نے آئیڈیولوجیکل جنگ کو بڑی حد تک غیر اہم بنا دیا ہے، اور اگر اس کی اہمیت ہے تو صرف اتنی کہ اس کے ذریعہ گوریلا جنگ کے امکانات پیدا کیے جائیں۔

روسی انقلاب کے بعد کمیونسٹ آئیڈیولوجی اتنے تغیّرات سے گزری ہے، اور خود کمیونسٹ سیاست اتنے تضادات کا شکار رہی ہے کہ اب لوگ آئیڈیولوجی کی بحث کم اور سیاست کی بحث زیادہ کرتے ہیں۔ کسی آئیڈیولوجی کی بنیاد پر تعمیر کیا ہوا معاشرہ بھی بالآخر تو ایک سیاسی یونٹ ہی بن جاتا ہے، اور سیاست کی اپنی مصلحتیں ہوتی ہیں اور اسی لیے سیاست میں یارِ غار کم اور یارِ شاطر زیادہ ہوتے ہیں۔ روس اور چین کے مناقشات نے بتا دیا کہ سیاست آئیڈیولوجیکل وفاداریوں سے بھی زیادہ طاقتور ہوتی ہے۔ پھر دوسری جنگِ عظیم کے بعد انقلابی سرگرمیوں نے جب سے گوریلا جنگ کی شکل اختیار کی ہے، تب سے خود سیاست سماجی زندگی کے ایک اہم عنصر کا مقام کھو چکی ہے۔ سیاست نے آئیڈیولوجی کو اور گوریلا جنگ نے خود سیاست کو از کار رفتہ بنا کر رکھ دیا ہے اور اس طرح تاریخی جبریّت نے اخلاقی قدروں اور ناگزیریت نے فکر و نظر کی اہمیت کو غیر متعلق بنا دیا ہے۔ ادب، آرٹ، کلچر، فلسفہ اور دانشوری کی تمام باتیں ایک ایسے زمانہ میں بے معنی ہو جاتی ہیں جو تاریخی جبریت کے زنداں میں قید ہو، ناگزیر کے سامنے بے دست و پا ہو، اور یوٹوپیائی مستقبل کا تصوّر جس کے سامنے واحد نجاتِ راہ رہ گیا ہو۔

لیکن آئیڈیولوجی کے خاتمہ کی بات زیادہ دلوں تک چلنے والی نہیں تھی۔ دوسری جنگِ عظیم کے بعد زمانہ بھی امن و سکون اور طمانیت کا زمانہ نہیں رہا۔ دنیا بھر میں سیاسی اضطراب، جذباتی بے چینی اور روحانی خلفشار پھیلا ہوا تھا، جو بالآخر نوجوانوں، طالب علموں اور جدیدیوں کی باغیانہ تحریکوں کی شکل میں نمودار ہوا۔ اس سلسلہ میں C. WRIGHT MILLS

کی کتاب ON THE NEW LEFT نئے ریڈکلزم کے لیے داس کیپٹیل کا مقام رکھتی ہے۔ دانیال بیل نے اپنی کتاب THE END OF IDEOLOGY میں بتایا تھا کہ ۱۹۵۰ء کے لگ بھگ ریڈیکل روایت اپنے آپ کو ختم کر چکی تھی۔ مغرب میں اہم معاملات اب پرجوش فریقین پیدا نہیں کرتے تھے۔ جوش وخروش اور سرشاری سے لبریز آئیڈیولوگ کے لیے اب کوئی میدانِ عمل نہیں رہا تھا۔ خود تاریخ نے اسے ایک لطیفہ بنادیا تھا، کیونکہ یک حزبی حکومت نے ثابت کر دیا تھا کہ پرانی آئیڈیولوجیز اپنی صداقت کھو چکی ہیں۔ ۱۹۵۰ء کے بعد ایک نئی نسل پیدا ہوئی تھی جس کے لیے پرانے ریڈیکلز کی یوٹوپیائی آئیڈیولوجی کوئی اہمیت نہیں رکھتی تھی۔ وہ اب ایسے سماج میں رہتے تھے جس نے کم از کم دانشورانہ سطح پر مستقبل کے لیے خوش آئند تصورات پر اپنی خوش حالی اور مسرتوں کو مشروط نہیں کیا تھا۔ اس نئی نسل کو نئے سیاسی سماج میں نئے آدرشوں کی ضرورت تھی، اور رائٹ ملز کی کتاب نے ان کی یہی جذباتی ضرورت پوری کی۔ ملز کا کہنا تھا کہ آئیڈیولوجی کے خاتمہ کا نعرہ دراصل مطمئن قدامت پرستوں، تھکے ہوئے لبرل، اور فریب شکستہ ریڈیکل کا لگایا ہوا ہے۔ یہ نعرہ مارکسزم پر حملہ کے لیے لبرلزم کی شرارت ہے، اور لبرل اسٹیبلشمنٹ کو بے چون وچرا قبول کرنے کے لیے دیا گیا ہے۔ یہ نعرہ اس مفروضہ پر قائم ہے گویا مغرب میں اب ایسے کوئی بڑے ISSUES رہے ہی نہیں جو سماج کو اتھل پتھل کر سکیں، اور لفٹسٹ تنقید کے امکانات پیدا کر سکیں۔ ملز کا کہنا ہے آئیڈیولوجی کا خاتمہ تھکے ہوئے مکتبی دانشوروں کا SELF IMAGE پیش کرنا ہے، اور کلچر کے جرائم میں ان دانشوروں کی شمولیت پر نقاب ڈالتا ہے۔ ملز اس نتیجہ پر پہنچتا ہے کہ آئیڈیولوجی ختم نہیں ہوئی بلکہ اب پیدا ہو رہی ہے۔ صورتِ حال کی حوصلہ شکنی کا اندازہ اس بات سے ہو جائے گا کہ اتنے جوش وخروش اور اتنی زبردست مفکرانہ صلاحیتوں کے باوجود خود ملز نہ تو کسی آئیڈیولوجی کی تشکیل کر سکا ہے، نہ نشان دہی، نوجوانوں اور طالب علموں کی نئی لفٹسٹ تحریکوں کے باوجود کوئی آئیڈیولوجی ابھر کر سامنے نہ آسکی۔ سینڈر نے اپنی کتاب "نوجوانوں کی بغاوت کا ایک سال" میں نوجوانوں کے باغیانہ تصورات کا تجزیہ

کرکے بتایا ہے کہ اُن کے تصوّرات اور پروہتوں کے تراجی تصوّرات میں بہت زیادہ فرق نہیں ہے۔ یہی وجہ ہے کہ خود لفٹسٹ جماعتوں نے نوجوانوں کی بغاوت کو بہت ہمدردی سے نہیں دیکھا۔

میں سرِدست اس بحث میں نہیں الجھوں کہ آئیڈیولوجی اچھی چیز ہے یا بُری، یا آئیڈیولوجی سماج کے لیے کتنی ضروری ہے، یا آئیڈیولوجی سے ادب کی وفاداری کس نوعیت کی ہوتی ہے۔ میں تو صرف یہ بتانا چاہتا ہوں کہ ہمارے زمانے میں آئیڈیولوجی کی کیا صورتِ حال رہی ہے۔ کسی تصوّر سے پُرجوش وابستگی تخلیقی تخیّل کی ایک صفت رہی ہے۔ فنکار اُن اساطیر کا مغنّی ہوتا ہے جو معاشرہ اپنے تہذیبی عمل کے دوران تخلیق کرتا ہے۔ ہمارے دَور کا شعلہ بکف تصوّر اشتراکیت اور تخیّل کو بھڑکانے والا اسطورہ اشتراکی روس تھا۔ دُنیا بھر کی ایک پوری نسل کے شاعروں کو اس نے متاثّر کیا۔ ترقی پسند سرّیت کے لفظ سے بہت بھڑکتے ہیں، لیکن میرا خیال ہے کہ شاعر جب حقیقت کا وجدانی ادراک کرتا ہے تو اسے سرّیت ہی کی سطح پر پہنچا دیتا ہے۔ شاعری میں وہ عورت تو نہیں ہے جو سماجیات کی کتابوں میں نظر آتی ہے۔ وہ حسن کا پیکر، تخلیق کا سرچشمہ، دھرتی کا عکس، آرزوؤں کی منزل، ارمانوں کا ساحل، رفاقت، محبّت اور ایثار کا مجسّمہ اور نہ جانے کیا کیا کچھ ہے۔ یہ سب کچھ باہم مل کر عورت کے تجربہ کو خدا کے تجربہ ہی کی مانند پُرنشاط و پُراسرار بناتا ہے۔ اسی طرح شاعری میں بھی انقلاب ایک فلسفیانہ اور سماجیاتی تصوّر کے طور پر نہیں بلکہ MYSTIQUE کی سطح پر اپنا رنگ و آہنگ بکھیرتا ہے۔ کمیونسٹ مینی فیسٹو کی زبان کی ادبیت اور شعریت کا ذکر کمیونسٹ نقّاد اسی کیف و سرور اور جوش و خروش کے ساتھ کرتے ہیں جو علمائے دین میں قرآن کی فصاحت اور بلاغت کا بیان کرتے وقت پیدا ہوتا ہے۔ شاعر چونکہ استعاروں اور علامتوں کی زبان بولتا ہے، اسی لیے کسی خیال کو منطق کی چلچلاتی دھوپ میں دیکھنے کی بجائے ابہام کے دھندلکوں میں دیکھنا زیادہ پسند کرتا ہے۔ اسی لیے موضوع کی سرّیت قدغن نہیں، بلکہ سمندِ تخیّل کا تازیانہ بنتی ہے۔ انقلاب کا تصوّر بڑے جذبات پیدا کرتا ہے۔ ظلم و ناانصافی کے خلاف لڑتے ہوئے غم، غصّہ، انتقام اور نشاطِ زیست کی آرزومندی کے جذبات پیدا ہوتے ہیں جو بڑے جذبات

ہیں اوران جذبات کی ترجمان شاعری بڑی شاعری ہونے کے تمام امکانات رکھتی ہے۔
یہی وجہ ہے کہ اردو ہی میں نہیں بلکہ دُنیا بھر میں انقلابِ روس کے بعد انقلابی
شاعری کا ایک وقیع سرمایہ مختلف زبانوں کے ادب میں جمع ہوگیا۔ ایک وجد آفریں تصوّر
تھا جس نے فنکاروں کے تخیّل کو بھڑکایا تھا اور وہ نئی دنیا اور نئے انسان کے خواب دیکھنے
لگے تھے۔ اس تصوّر کو نئے شاعروں نے مسمار نہیں کیا بلکہ نئی نسل تو اس تصوّر کی ٹوٹی ہوئی
کرچیوں سے لہولہان پیدا ہوئی۔ جدید شاعر نے جس سماجی فضا میں آنکھ کھولی وہ شکستِ فریب
کی فضا تھی۔ یہی اس کا کرب تھا اور وہ اسی کرب کا بیان کر سکتا تھا۔ وہ کسی یوٹوپیائی خواب
کا مغنّی کیوں نہیں ؟ جواب واضح ہے۔ وہ ایک ایسی چلچلاتی دھوپ کا مسافر ہے
جسے فریبِ نظر کے لیے بھی کوئی سراب دکھائی نہیں دیتا۔

چلیے یہ تسلیم کہ اب آئیڈیولوجی نہیں رہی، تو کیا شاعر کو اس صورتِ حال پر
مطمئن ہو جانا چاہیے۔ کیا اسے اپنی آئیڈیولوجی پیدا نہیں کرنی چاہیے؟ پہلی بات تو یہ
کہ آئیڈیولوجی کی تشکیل فلسفی اور سماجیات کے مفکّر عالم اور نظریہ ساز کرتے ہیں۔ شاعر کا
یہ منصب نہیں۔ اس کا وہ اہل بھی نہیں ہوتا۔ اگر شاعر اقبال کی طرح فلسفی ہو تب بھی
ضروری نہیں کہ ہر شاعر فلسفی ہو۔ شاعر فلسفوں اور نظریات کا خوشہ چیں ہوتا ہے
خود بانیِ فلسفہ یا نظریہ ساز نہیں ہوتا۔ اس کے شخصی تجرباتِ سے جو نظامِ افکار تشکیل پاتا ہے اس کی
اہمیت بھی بطور نظامِ فلسفہ کے نہیں ہوتی بلکہ شاعرانہ خیالات کے ایسے مجموعہ کی ہوتی ہے جو ایک
منفرد شاعرانہ احساس اور مفکّرانہ مزاج کے رنگ میں ڈوبے ہوئے ہوتے ہیں۔ ان پر بطور
ایک نظامِ فلسفہ کے غور نہیں کیا جا سکتا۔ زیادہ سے زیادہ اشیا اور واقعات کی طرف ایک
شاعر کے فکری رویّہ کے طور پر ان کا جائزہ لیا جا سکتا ہے۔ یہاں یہ بات پیشِ نظر رہنی چاہیے کہ
عوامی معاملات کے بارے میں شاعر کے خیالات وہ بھی ہو سکتے ہیں جو عوام کے ہیں، اس پارٹی
کے بھی ہو سکتے ہیں جو عوام کی رہنما اور نمائندہ ہو، ذاتی اور انفرادی بھی ہو سکتے ہیں، گہری
فلسفیانہ فکر میں ڈوبے ہوئے بھی ہو سکتے ہیں اور سطحی، اٹکل اور ترنگی بھی۔ یہ نہ سمجھنا چاہیے
کہ کسی عوامی معاملہ یا آئیڈیولوجی سے وابستگی شاعر کے جہانِ فکر کو افکارِ زرّیں سے مالامال

کرنے کے لیے کافی ہے۔ ہر چیز کا دار و مدار شاعر کی ذہنی استعداد پر ہے، اور استعداد سب کی یکساں نہیں ہوتی۔ سطحی خیالات کی شاعری کرنے سے بہتر ہے کہ آدمی گہرے جذبات کا نغمہ سنج ہو۔ یہ کہ کر اس کی شاعرانہ قدر و قیمت کم نہیں کی جاسکتی کہ اس کے یہاں جذبہ ہے فکر نہیں، یا داخلیت ہے اور خارجی معاملات کا بیان نہیں۔

گرد و پیش کی حسی اور جذباتی فضا کے علاوہ شاعری کا ایک توانا سرچشمہ دانشورانہ فضا بھی ہے۔ وہ افکار و خیالات جو اس فضا میں تیرتے رہتے ہیں فنکار کو غیر شعوری طور پر متاثر کرتے رہتے ہیں ایسی فضا پیدا کرنا اور اسے سرگرم کار رکھنا دانشوروں کا کام ہے۔ علوم کے ہر شعبہ میں چہل پہل اور گہما گہمی ہو اور ہر آن نئے تصوّرات اور نظریات بنتے بگڑتے رہتے ہوں تو شاعر کا احساس بھی ان سے جِلا پاتا ہے۔ اسی لیے تنقید کا محض ہیئتی بننا لفظوں کے بخیے اُدھیڑنا تخلیقِ فن کے لیے سود مند ثابت نہیں ہوتا۔ اوّل تو اس لیے کہ فنکاری کے آداب فنکار تنقید کی کتابوں سے نہیں بلکہ اعلیٰ فن پاروں کے مطالعہ کے ذریعہ سیکھتا ہے۔ دوئم اس لیے کہ فنکاری کے کوئی ایسے جامد اور اٹل اصول و ضوابط نہیں ہوتے جسے ہر فنکار من و عن قبول کرے۔ وہ اپنی تخلیقی ضرورتوں کے مطابق اپنے طور طریقے آپ ایجاد کرتا ہے۔ اس لیے تنقید کا محض تکنکی اور اسلوبی بننا تنقیدی توانائی کی نہیں بلکہ سمٹاؤ اور انحطاط کی نشانی ہے۔ تنقید کے لیے بحثِ افکار سے دامن چھڑانا خود ادب کے لیے فائدہ مند نہیں ہے۔ تنقید کو اُن تمام افکار و خیالات سے بہرہ مند ہونا چاہیے جو زندگی انسان اور کائنات کی تفسیر و تفہیم میں ہمارے معاون ثابت ہوں۔ آخر ادب انسان ہی کو مرکز میں رکھ کر زندگی اور کائنات کے معنی پانے کی کوشش کرتا ہے۔ ادب کی تنقید اگر ہمیں زندگی اور انسان کے متعلق کچھ نہیں بتاتی تو وہ محض ایک کرافٹ کا بیان ہو کر رہ جاتی ہے۔ چونکہ اردو زبان میں دوسرے انسانی علوم کے شعبوں میں وہ کام نہیں ہو رہا جو دُنیا کی دوسری ترقّی یافتہ زبانوں میں ہو رہا ہے اس لیے ہماری زبان کی دانشورانہ فضا مہین سے مہین تر ہوتی جارہی ہے۔ ادب تو ادب ہی ہوتا ہے اور ادب کے سوا کچھ بھی نہیں ہوتا لیکن ادب کے سرد کار ہزاروں ہوتے ہیں کیونکہ ادب

کا تعلق زندگی سے ہے اور زندگی عبارت ہے جسمانی، روحانی اور دانشورانہ سطح پر انسانی سرگرمیوں سے۔ نظریات اور تصوّرات کے مباحث کو سرگرم ستیز کرنے کا کام دوسرے انسانی علوم کا ہے جن سے استفادہ کر کے تنقید ادبی فضا کو آب و تاب بخش سکتی ہے، اور اس کا ایک خوشگوار نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ فنکار ایک ایسی فضا میں سانس لیتا ہے جو افکارِ تازہ سے ہمیشہ گونجتی رہتی ہے۔ شعر و ادب کی تخلیق کے لیے وہی سماج اچھّا ہوتا ہے جو افکار و خیالات، اور اساطیر و نظریات کے ذریعہ فنکار کے تخلیقی سرچشموں کو سیراب کرتا رہتا ہے۔ ہر سماجی تبدیلی نئی فکر کو جنم دیتی ہے جس کے زیرِ اثر فنکار کا زندگی اور انسان کی طرف رویّہ اس کے پیش رو فنکاروں سے مختلف بن جاتا ہے۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو ایک نسل کے ادیب دوسری نسل کے ادیبوں سے اتنے مختلف نہ ہوتے جتنے کہ ہیں۔ اس اختلاف کو قبول نہ کرنے کی صورت میں ہم بدلے ہوئے حالات میں بھی ادیبوں سے انھیں مسائل پر لکھنے کا مطالبہ کرتے ہیں جواب اُن کے نہیں رہے۔ یہی نہیں بلکہ اکثر تو ایسا بھی ہوتا ہے کہ جن مسائل پر ان کے وہ پیش رو ادیب جوان مسائل سے وابستہ تھے نہیں لکھ رہے ہوتے کیونکہ بدلے ہوئے حالات میں وہ اس وفورِ شوق سے محروم ہوتے ہیں جو پہلے انھیں حاصل تھا، انھی مسائل پر لکھنے کے لیے نئے لکھنے والوں پر اخلاقی دباؤ ڈالا جاتا ہے۔ ضرورت اس بات کی تھی کہ ہمارے ترقی پسند نقّاد اپنی تنقیدوں میں مارکسی آئیڈیولوجی کی بحث کو سرد نہ پڑنے دیتے، اور سماجی اور سیاسی معاملات پر یساری تنقید کی روایت کو زندہ رکھتے، لیکن وہ جو خود کو مارکسی کہتے یا سمجھتے تھے اُن کے یہاں مارکسزم فرسودہ کلی شیز سے آگے نہیں بڑھ سکا۔ دوسری جنگِ عظیم کے بعد مغرب میں مارکسی تنقید کی روایت کو جن نقّادوں نے آگے بڑھایا اُن کے نام تک سے ہمارے ترقی پسند نقّاد واقف نہیں ہیں۔ فنکار کے ذہن پر آئیڈیولوجی کا اثر براہ راست تبلیغ سے نہیں بلکہ آئیڈیولوجی پر عالمانہ بحث کے ذریعہ ہوتا ہے یا پھر اُن سماجی، سیاسی اور عوامی تحریکوں کے ذریعہ جو کسی آئیڈیولوجی کے زیرِ اثر سماج میں ابھرتی ہیں۔ ادب کو آئیڈیولوجی کے زیرِ اثر لانے کے لیے دوسری صورت پہلی سے بھی زیادہ طاقتور ہوتی ہے، کیونکہ فنکار خود کو ایک ایسی سماجی اور سیاسی صورتِ حال کے مرکز میں پاتا ہے

جس سے مفر ممکن نہیں۔ بڑے اور اہم سماجی واقعات اسے مجبور کرتے ہیں کہ اُن کی طرف وہ اپنا رویّہ متعیّن کرے۔ اکثر تو فنکار کا رویّہ وہی ہوتا ہے جو عوام کا ہوتا ہے اور اگر تاریخ اس رویّہ کو غلط بھی ثابت کرتی ہے تو لوگ درگزر کرتے ہیں کہ فنکار بہر حال ایک ایسی غلطی کا شکار بنا جو جمہور کی ایک کثیر تعداد اور اپنے وقت کے بہترین دماغوں کو دامِ تزویر میں لیے ہوئے تھی۔ عالمانہ اور دانشورانہ سطح پر فنکار اسی نظریہ یا آئیڈیولوجی کو قبول کرتا ہے جو اس کی بنیادی تخلیقی ضرورت کو پورا کرتی ہے۔ یہاں ارادے کو دخل ہے اور فنکار نے صحیح یا غلط انتخاب کیا ہے اس کا فیصلہ محض کسی نظریہ کے صحیح یا غلط ہونے پر نہیں بلکہ نظریہ نے فنکار کی تخلیقات پر کیسے اثرات ڈالے ہیں اس کی روشنی میں کیا جائے گا۔ مارکسزم اپنے طور پر درست فلسفہ سہی لیکن مارکسی فنکار کے یہاں تو نقّاد یہ بھی دیکھنے کی کوشش کرے گا کہ فنکار کی مارکسی نظر زیادہ پختہ، اور حقیقت پسندانہ بنی ہے یا جذباتی اور خوش آئند خواب دیکھنے والی۔ ظالم کے خلاف مظلوم کی بغاوت کی اپنی ایک قدر ہے، اور تاریخ ایسی بغاوتوں کو تاریخی حادثات کے طور پر قبول کرتی ہے۔ لیکن فلسفہ چاہے وہ ظالم کا ہو یا مظلوم کا کڑی منطقی کسوٹی پر پرکھا جائے گا کیونکہ فکر و فلسفہ فی نفسہٖ انسان کے عقلی اور منطقی ذہن کا نتیجہ ہے اور ان کی پرکھ کے لیے انسان منطقی اور عقلی پیمانے بھی بناتا رہا ہے۔ ادبی تنقید میں مفکرانہ غور و خوض کی اہمیت اسی مقام پر واضح ہوتی ہے۔ غیر تنقیدی ذہن فنکار کے افکار و خیالات سے مغلوب ہو جاتا ہے لیکن تنقیدی ذہن اُن سے اُلجھتا ہے اور ان کی اصلیت تک پہنچنے کی کوشش کرتا ہے۔ نقاد فنکار کے افکار و خیالات پر احتساب نہیں کرتا کہ یہ اس کا منصب نہیں، لیکن وہ ان پر جرح و تنقید کرتا ہے کہ یہ اس کا فریضہ ہے۔ سماج میں تنقید کی روایت مستحکم نہ ہو تو ہمیشہ اس بات کا اندیشہ رہتا ہے کہ پورا سماج پُر جوش خیالات سے ایسا مغلوب ہو جائے کہ یہ پوچھنے والا بھی کوئی نہ رہے کہ بادشاہ نے کپڑے پہنے ہیں یا نہیں۔ آئیڈیولوجی کی تبلیغ کا کام کرنے والوں کی دنیا میں کمی نہیں ہوتی۔ کمی اس آدمی کی ہوتی ہے جو آئیڈیولوجی کی تنقید کرے۔ ایسے آدمی اتنے ہی کم یاب ہوتے ہیں جتنے کہ وہ خلاق دماغ جو آئیڈیولوجی کی تشکیل کرتے ہیں۔ مجھے افسوس اس بات کا نہیں کہ ہم ایسے

مفکّر پیدا نہیں کر سکے جو کسی معتبر آئیڈیولوجی کے خالق ہوتے۔ افسوس صرف اس بات کا ہے کہ آئیڈیولوجی کی تنقید کو بھی ہم معنی خیز نہیں بنا سکے۔ اور ذہن کی ناقدانہ صلاحیت کو تبلیغ کا حلقہ بگوش بناتے رہے۔ مبلغوں کے شوروغوغا میں تنقید کی سنجیدہ آواز دبتی رہی۔ زمانے نے پلٹا کھایا تو مبلّغ بھی خاموش ہو گئے۔ اگر ان میں ایک بھی صاحبِ نظر نقّاد ہوتا تو آئیڈیولوجی کی بحث کو ایک نئے موڑ پر لے جاتا۔ لیکن انھوں نے آئیڈیولوجی کا نام تک لینا چھوڑ دیا۔ بس انسان دوستی غریبوں سے ہمدردی اور زندگی کی ترجمانی کی کھوکھلی شیر کا ڈھول پیٹتے رہے۔

آواں گارد

فن کا ایک تصوّر یہ بھی ہے کہ فنکارانہ تخلیق اس خارجی انتشار کو جس سے ہمارا دور عبارت ہے، فارم کے ذریعہ تنظیم میں بدلتی ہے۔ اگر اِس معنی میں دیکھا جائے تو وہ تنقید بھی تخلیق سے کم نہیں جو اس انتشار کو جس سے آج کل کا دنیا بھر کا ادب عبارت ہے اپنی گرفت میں لے کر ایک تنظیم عطا کرتی ہے۔ اس بیان سے مقصد یہ نہیں کہ میں اپنے مضمون کو تخلیقی کارنامہ ثابت کروں بلکہ اس بیچارگی کا اظہار ہے جو موضوع کے پھیلاؤ سے کہیں زیادہ موضوع کے انتشار کی پیدا کردہ ہے۔ یہ انتشار نوعیت کے اعتبار سے بھی کچھ ایسا اٹ پٹا ہے کہ ادب کے سروے افسروں کے اوسان خطا ہو گئے ہیں۔ پہلے کام کتنا آسان تھا۔ ایک خاص زمانی وقفہ میں ادب کی ایک خاص قسم یا صنف کا جائزہ لیتے رہیے، اور مزے اڑایئے۔ اب تو فنونِ لطیفہ کی پوری بغاوت ہی وقت کے خلاف ہے۔ یعنی ماضی اور روایت جس کے ذریعہ وقت ایک قابلِ فہم عقلی عمل بنتا ہے، اس کی اواں گارد کے نزدیک کوئی قیمت ہی نہیں رہی۔ چنانچہ چھان پھٹک کے وہ تمام معیار جو ماضی کی ماضیت اور ماضی کی عصریت کے پیدا کردہ تھے یک قلم نابود ہوئے۔ ادب زندگی کی طرح لمحوں میں بٹ گیا اور لمحہ کا مقصد بھی اسے دوسرے لمحوں سے منسلک کر کے تجربہ کی زمانی ڈزائن تیار کرنے کا نہیں رہا بلکہ ایک اکائی کے طور پر قائم بالذات تصور کر کے اس سے اس کا پورا عرق نچوڑ لینے کا رہا۔ لمحوں میں جیو اور ادب بھی ایسا پیدا کرو جو لمحوں میں جیتا ہو۔ ادب پڑھنے، محفوظ کرنے اور ورثہ کے

طور پر دوسری نسل کو دینے کی چیز نہیں رہا بلکہ بھوگنے کی چیز بن گیا۔ لمحہ بہ لمحہ بھوگو اور معاملہ ختم کرو۔ بھوگنے والوں کے تو خیر پو بارہ تھے۔ لیکن بیچارے نقاد کی مصیبت ہو گئی۔ اب وہ سر دے چارٹ لے کر ڈیڈ سٹاک میں گھوما کرتا ہے۔ نقاد کا کام شروع اس وقت ہوتا تھا جب وہ ادب کے تجربہ کو مکمل طور پر بھوگ چکنے کے بعد اس تجربہ کی کیفیت نوعیت اور ماہیت کو متعین کرنے کی کوشش کرتا تھا۔ اواں گارد کا کہنا ہے کہ یہ سب کام نہ صرف یہ کہ غیر ضروری ہیں بلکہ غیر ممکن ہیں۔ تجربہ تجربہ کے دائرہ کے اندر ہے، باہر نہیں۔ تجربہ کے باہر تجربہ کے متعلق تنقیدی فن ترانیاں ہیں، تجربہ نہیں اور اہم چیز تجربہ ہے، چاہے وہ لمحاتی ہی کیوں نہ ہو۔ لہٰذا موسیقی پر باتیں مت کرو، سنو، شعر پر مضامین مت لکھو، پڑھو، تصویر پر بحث مت کرو، دیکھو۔ سنو اور دیکھو، کیونکہ سننے پڑھنے اور دیکھنے کا مطلب ہے ایک جیتے جاگتے تجربہ میں شامل ہونا، احساس کی دھار پر جینا۔ احساس کی دھار پر جینے کا کیا مطلب ہوتا ہے وہ بھلا تنقید کی مٹھی زبان کیسے بیان کر سکتی ہے۔ اواں گارد کی بات غلط بھی نہیں۔ غلط صرف ان کا یہ خیال ہے کہ نقاد گویا یہ بات جانتا ہی نہیں۔ نقاد تنقید کی حدود سے واقف ہوتا ہے۔ وہ جانتا ہے کہ شعر سے لطف اندوزی اور چیز ہے اور شعر کی ماہیت کے متعلق غور و غوض دوسری چیز۔ آخر اواں گارد بھی تو اپنی تخلیقات کے متعلق کچھ کم ڈینگیں نہیں مارتے۔ نقاد کو کم از کم اتنا تو حق پہنچتا ہے کہ اگر وہ ان کی تخلیقات کے معنی نہ سمجھے تو ان کی ڈینگوں کے معنی سمجھنے کی تو کوشش کرے۔ لیکن اواں گارد کو یہ بات بھی پسند نہیں۔ جہاں نقاد ان کے ادبی تصورات سے الجھا تو پھر اصرار ہوا کہ اصل چیز وہ تجربہ ہے جو تخلیق میں بند ہے۔ لہٰذا تجربہ میں شامل ہو جئے، اور تخلیق کے باہر تجربہ کی بحث مت کیجیے۔ گویا آرٹ تجربات کا ایک مسلسل بہتا ہوا دھارا ہے۔ جس طرح زندگی کے معنی جینے کے عمل میں ہیں اسی طرح آرٹ کے معنی آرٹ کو بھوگنے کے عمل میں ہیں اس سے تمھیں کیا غرض کہ ایک گیت، ایک نظم، ایک تصویر، ایک وقوعہ HAPPENING تمہارے بھوگتے میں ختم ہو گیا۔ ختم ہو گیا تو ہو گیا، آپ دوسرا گیت سنیئے، دوسری نظم پڑھیئے، ــــ غرض یہ کہ آرٹ کو لمحاتی سرگرمی بنانے کا نتیجہ یہ ہوا کہ اواں گارد کا آرٹ مسلسل مرتا رہا اور مسلسل تخلیق ہوتا رہا۔ چنانچہ اواں گارد کی تخلیقی سرگرمیوں کا جائزہ

پینے کا مطلب ہے ڈیڈ سناٹے میں گھومنا۔ آپ خود کو ایک ایسے میدان کھڑا ہوا محسوس کرتے ہیں جہاں چاروں طرف بجھے ہوئے کوئلوں کے انبار ہیں۔ آسمان پر شہاب ثاقب یکے بعد دیگرے ایک شانِ دلربائی سے ٹوٹتے ہیں اور ابھی آپ ان کی آن بان اور چمک دمک کو حیران نگاہوں سے دیکھ ہی رہے ہوتے ہیں کہ وہ بجھے ہوئے کوئلوں کی شکل میں میدان کی سیاہ ویرانیوں میں اضافہ کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ ادب اور آرٹ کی دنیا میں جو کچھ ہو رہا ہے اس کا محاکمہ تو در کنار، اس کی تصویر کشی تک ممکن نہیں رہی۔ کتنے ہزار گیت گائے گئے اور ختم ہو گئے۔ کتنی ہزار تصویریں بنائی گئیں اور بھلادی گئیں۔ کتنی نظمیں لکھی گئیں جن کا نام و نشان تک باقی نہیں۔ نقّاد کی سمجھ میں ہی نہیں آتا کہ وہ اواں گارد کے بارے میں بات شروع کرے تو کہاں سے کرے۔ چلیے ہم اپنی بات کا آغاز شروع ہی سے کریں، یعنی خود اواں گارد کے ذکر سے۔

اواں گارد اور وینگارڈ کے لغوی معنی فوج کے ہراول دستہ کے ہیں۔ فنونِ لطیفہ کی دنیا میں اِس لفظ سے وہ لوگ مراد لیے جاتے ہیں جو کسی تحریک کے آگے آگے ہوں یا کسی رجحان کے سر برآوردہ ہوں۔ عموماً یہ نوجوانوں کا وہ دستہ ہوتا ہے جو ادب اور آرٹ کی دنیا میں کسی نئے رجحان یا میلان کا علم بردار ہوتا ہے۔ سردار جعفری نے جدیدیت پر طنز کرتے ہوئے کہا تھا کہ جدیدیت کے اکثر علمبردار پچاس پچاس سال کے بوڑھے شاعر ہیں۔ اس سے ایک سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ کیا اواں گارد کے لیے نوجوان ہونا ضروری ہے۔ ہم عصر موسیقی کی بین الاقوامی سوسائٹی میں ۸۰ برس کے بوڑھوں تک کو شامل کیا جاتا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ اواں گارد عموماً نوجوانوں پر مشتمل ہوتا ہے، لیکن اواں گارد کی درجہ بندی میں اگر عمر کی قید لگادی جائے تو کافی دشواریاں پیدا ہوتی ہیں۔ پھر سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ کون سے AGE GROUP کے شاعروں کو اواں گارد کہا جائے۔ پھر ایک رجحان ہی کے شاعروں میں انتہا پسند اور میانہ رو شاعروں کے الگ الگ حلقے ہوتے ہیں۔ کیا اس کی درجہ بندی بھی عمر کے لحاظ سے ہوگی۔ ترقی پسند تحریک میں بھی آخر جوشؔ، فراقؔ اور ساغرؔ جیسے لوگ شامل تھے جو بالآخر اتنے نوجوان بھی نہیں تھے۔ جن میلانات پر ترقی پسند تحریک کی بنیاد رکھی گئی تھی انھیں قائم کرنے میں جوشؔ اور ان سے پہلے اقبالؔ کا بھی بڑا حصہ تھا۔ لہٰذا اواں گارد کی

تعریف میں عمر کے ساتھ ساتھ TREND SETTING کی اہمیت کو بھی ملحوظ خاطر رکھنا چاہیے۔

یہ تو ہوئی ناقدانہ موشگافی جو سردار جعفری کا منہ بند کرنے کے لیے کی گئی۔ لیکن بات سردار جعفری کی ہی درست ہے، اواں گارد نوجوانوں پر ہی مشتمل ہوتا ہے کہ اپنی اندرونی آگ سے شہاب ثاقب کی مانند آن کی آن میں جل بجھنے کا طریقۂ دلبری انہیں ہی زیب دیتا ہے۔ اسی لیے مجاز ہمارے یہاں ایک MYTH بن گیا۔ پھونک دیا اپنے وجود کو۔ جتنی روشنی تھی لٹا دی اور ختم ہو گیا کہ ستارے میں چمک جب ختم ہو جائے تو وہ محض ایک بھاری پتھر ہوتا ہے جس کی میڈیا پرستش کرتا ہے لیکن لوگ چوم کر ایک طرف رکھ دیتے ہیں۔

حیرت کی بات یہ ہے کہ اواں گارد پر سب سے خوب صورت نظم سردار جعفری ہی نے لکھی ہے۔ مزید حیرانی کی بات یہ ہے کہ یہ نظم اواں گارد اور خصوصاً اس کی انفرادیت پسندی کے خلاف طنز ہے لیکن نظم میں ٹوٹتے ستارے کا استعارہ سردار جعفری کی ذہنی مزاحمت کے باوجود اپنی قیمت وصول کرتا ہے اور اپنی قدر منواتا ہے۔ یہ نظم سردار کی ابتدائی نظموں میں سے ہے لیکن پڑھنے سے تعلق رکھتی ہے۔ عنوان ہے "ٹوٹا ہوا ستارہ"

آ رہا ہے اک ستارہ آسماں سے ٹوٹ کر
دوڑتا اپنے جنوں کی راہ پر دیوانہ وار
اپنے دل کے شعلۂ سوزاں میں خود جلتا ہوا
منتشر کرتا ہوا دامانِ ظلمت میں شرار
اپنی تنہائی پہ خود ہی ناز فرماتا ہوا
شوق پر کرتا ہوا آئینِ فطرت کو نثار
کس قدر بے باک، کتنا تیز، کتنا گرم رو
جس سے سیاروں کی آسودہ خرامی شرمسار

موجۂ دریا اشاروں سے بلاتی ہے قریب
اپنی سنگیں گود پھیلائے ہوئے ہے کوہسار
ہے ہوا بے چین آنچل میں چھپانے کے لیے
بڑھ رہا ہے کرۂ گیتی کا شوقِ انتظار
لیکن ایسے انجم روشن جبین و تابناک
آپ ہو جاتے ہیں اپنی تابناکی کا شکار

تو اواں گارد کا ڈائیلما یہی ہے کہ وہ تابناک بھی ہوتا ہے اور اپنی تابناکی کا شکار بھی۔ اس ڈائیلما کا کوئی آسان حل نہیں ہے۔ جواناں مرگی اور شعلۂ مستعجل ہونا اس کی کشش کا راز ہے۔ اواں گارد ایک فینومینا ہے، خطرات کے ایک پراسرار اور پرکشش وقوعہ کی مانند، اور جو لطف اس کے دیکھنے میں ہے اس کے سمجھنے میں نہیں۔ اس لیے جو مزا اواں گارد کے ساتھ جینے یعنی ان کا ہم عصر ہونے میں ہے وہ وقت گزرنے کے ساتھ ان کے تاریخی مطالعہ میں نہیں۔ میری طرح جو لوگ ترقی پسند تحریک کے ساتھ جئے ہیں وہ جانتے ہیں کہ تخلیقی وفور اور تجربات کی اِن ہنگامہ خیز فضاؤں کی رعنائی کا کیا عالم ہوتا ہے۔ بچتا تو وہی ہے جو پائدار ہوتا ہے لیکن تحریک کے بھنور میں پائدار اور ناپائدار سب رقص کناں ہوتے ہیں۔ جس طرح تنقیدی طور پر حد سے زیادہ خود آگاہ ذہن اِن فضاؤں میں ڈوب نہیں سکتا، اسی طرح ان فضاؤں کے ختم ہونے اور ان سے باہر نکلنے کے بعد بھی انہی کے نوستالجیا میں سانس لینے والا ذہن بھی خود آگہی اور تنقیدی بصیرت پیدا نہیں کر سکتا۔ تحریک کے شباب کے زمانہ میں رنگ و نور کی فضاؤں میں مچلنے کے لیے ذہن کا غیر ابر آلود ہونا ضروری ہے، وہیں ان فضاؤں کے بدل جانے کے بعد ذہن کو غیر ابر آلود رکھنے کا مطلب ہے اسے کورا رکھنا۔ ڈاکٹر محمد حسن، ڈاکٹر قمر رئیس، ڈاکٹر سید محمد عقیل کا المیہ یہی ہے کہ ترقی پسند تحریک جب عروس والبلاد بمبئی میں اپنی جوانی کی بہاریں لٹا رہی تھی اس وقت ان کا رشتہ تحریک کے ساتھ نامہ و پیام کا تھا۔ جب تحریک بوڑھی ہوئی تو ان کے نکاح میں آئی، اور ختم ہوئی تو کورے ذہن کی مجاوری ان کے ورثہ میں چھوڑ گئی۔

اب وہ مرے ہوئے گھوڑے کو چابک لگا رہے ہیں۔ جب اس کے ساتھ جینے اور مرنے کا لطف تھا یہ لوگ پی ایچ ڈی کی تیاریاں کرتے تھے۔ نہ اس تحریک کا نشہ لے کر بمبئی کی سڑکوں پر آوارہ گردی کی، نہ اس کا سر کٹواتے کے لیے بھیونڈی کا راستہ اس طرح طے کیا کہ اپنے سائے سے سر پاؤں سے ہے دو قدم آگے۔

بڑے ادبی رجحانات کے چند مراکز ہوتے ہیں۔ اِن مرکزوں سے دور رجحانات کے اثرات پھیلتے ہیں لیکن ان میں وہ فوری پن، بے ساختگی اور دھاندلی پن نہیں ہوتا جو آسمان کے اس حصّہ میں ہوتا ہے جہاں ستارے ابھرتے اور ٹوٹتے ہیں۔ اسی لیے اواں گارد وقت اور مقام میں قید ہوتا ہے۔ وقت گزرنے کے ساتھ ان میں سے کچھ بڑے فنکار بن جاتے ہیں اور ہمیں یہ یاد بھی نہیں رہتا کہ اپنے زمانہ کے وہ اواں گارد تھے۔ فیضؔ، راشدؔ، کرشن چندر، منٹو، بیدی، عصمت، سردار، ساحر، مجاز ان کے متعلق اب کون یہ یاد رکھے گا یا جاننا چاہے گا کہ انھوں نے کیا کیا دھاندلیاں مچائیں، تجربات کیے، تکنک، فارم، زبان، عروض اسلوب میں اختراعات کیں اور ان کی نت نئی تخلیقات سے آسمانِ ادب پر کیسے رنگ بکھرتے رہے۔ یہ سب باتیں تاریخ کا حصّہ بن گئی ہیں اور ان کا ذکر یا تو یادداشتوں اور سوانح عمریوں میں ہوتا ہے یا تحقیق اور تاریخ کی کتابوں میں۔ تنقید تو ان کے فن سے تعلّق رکھتی ہے اور ان کے فن کا تعیّن اس بات سے نہیں ہوتا کہ وہ بھی اپنے وقت کے اواں گارد تھے یا نہیں۔ اسی معنی میں اواں گاردازم کوئی ادبی قدر نہیں محض ایک تاریخی فینومینا ہے۔ کسی شاعر کے اچھے یا برے ہونے کا مدار اس کے اواں گارد ہونے پر نہیں ہے۔ شیکسپیئر ورڈز ورتھ، فلابیر، ستاں دال، کو ہم اواں گارد کہہ سکتے ہیں لیکن ہم ان کا مطالعہ محض اواں گارد کے طور پر نہیں کرتے۔ انھوں نے نئے رجحانات کی بنیاد رکھی لیکن محض نئے رجحان کی علمبرداری کسی کو بڑا شاعر نہیں بناتی۔ فنکاری کے لیے کچھ اور چیزوں کی ضرورت پڑتی ہے جو نہ ہو تو رجحان کی علمبرداری محض تاریخی اہمیت کی حامل رہتی ہے۔ شعلۂ مستعجل میں بڑی شاعری کے امکانات ہوتے ہیں لیکن وہ اپنی تخلیقی قوت کو بہت جلد ختم کر دیتا ہے اور ان امکانات کو حقیقت نہیں بنا پاتا۔ ایسا شاعر بطور MINOR شاعر کے زندہ رہتا ہے

اور اس کی بغاوت، ایجادات، اور تجربات بھی اس کی شاعری میں اس کے اواں گاردزم کی تابناکی کا احساس دلاتے رہتے ہیں۔

تاریخی اعتبار سے اواں گارد ہر دور میں ملتا ہے۔ ہر بڑا فنکار شاعری کے ایک نئے اسلوب اور نئے آہنگ کی تلاش کرتا ہے۔ لیکن ماضی کا ادب پھر بھی بڑی حد تک روایت پسند تھا۔ روایت کی گرفت اتنی مضبوط تھی کہ شاعر اس کے خلاف کلّی اور حتمی بغاوت نہیں کرسکتا تھا۔ اسے ایسی بغاوت کی ضرورت بھی نہیں تھی۔ اس کی انفرادی صلاحیت روایت ہی کے سایہ میں پھلتی پھولتی تھی اور بالآخر روایت ہی کا ایک جزو بن جاتی روایت کے خلاف شدید بغاوت اور اس بغاوت کے نتیجہ کے طور پر شاعر کی روایت اور معاشرہ دونوں سے علیحدگی ماضی کا نہیں بلکہ بیسویں صدی کا فینومینا ہے۔ اواں گارد کی اصطلاح کا چلن بھی ہمارے زمانہ کی چیز ہے۔ بات یہ ہے کہ ۱۹۱۲ء سے لے کر ۱۹۵۰ء تک کا زمانہ جسے جدیدیت کا پہلا دور کہا جا سکتا ہے، اواں گارد کا زمانہ ہے۔ اس دور میں ہر دس سال کو فنکاروں کا ایسا گروہ پیدا ہوتا رہا جن کے تجربات اور اجتہادات سے فن کی دنیا میں انقلابی تبدیلیاں پیدا ہوتی رہیں۔ لیکن ۱۹۵۰ء سے لے کر ہمارے زمانہ تک تو اواں گارد نے لگ بھگ ہر ایک یا دو سال میں پیدا ہونا اور مرنا شروع کر دیا۔ ابھی ایک اجتہاد پیدا ہو کر اپنے قدم بھی جمانے نہیں پاتا کہ ختم ہو جاتا ہے، اور اس کی جگہ دوسرا اجتہاد لے لیتا ہے۔ ہم آئے دن یہ خبر سنتے رہتے ہیں کہ فلاں اواں گارد گروہ ختم ہو گیا اور پھر یہ خبر آتی ہے کہ ایک نیا گروہ منصّۂ شہود پر آیا ہے جس کے اجتہادات اور تجربات آسانی سے نظر انداز نہیں کیے جا سکتے۔ اس طرح اواں گارد گویا ہمارے زمانہ کا ایک مستقل فینومینا بن گیا ہے۔

اس فینومینا کی چند خصوصیات کا جائزہ دلچسپی سے خالی نہ ہوگا۔

اواں گارد کی سب سے بڑی خصوصیت اس کا مروج مذاقِ سخن سے انحراف ہے۔ صاف بات ہے کہ اس انحراف کا نتیجہ فن کے نئے تصورات اور نئے اسالیب کی تلاش کی طرف لے جاتا ہے۔ چنانچہ نئے تجربات اور اجتہادات کے ذریعہ فن کو ایک نئی راہ پر گامزن کرنا ان کی بنیادی فنی سرگرمی ٹھہرتی ہے۔ ویسے تو ہر بڑا شاعر اپنے زمانہ کے تقاضوں کے

مطابق فن میں تبدیلیاں کرتا ہے جس سے اس کے فن میں نیا پن تازگی اور انفرادیت پیدا ہوتی ہے۔ لوگ ایسی تبدیلیوں کو قبول بھی کرتے ہیں۔ وجہ یہ ہوتی ہے کہ یہ تبدیلیاں روایت کے شعور میں رہ کر کی جاتی ہیں۔ یہ گویا زمانہ کے تغیّر کے مطابق فنکار کی حسّیت کی تبدیلی ہوتی ہے جو اپنے ساتھ فارم کی تبدیلی بھی لاتی ہے۔ اکثر تو یہ تغیّرات اتنے خاموش ہوتے ہیں کہ خود فنکار کو پتہ نہیں چلتا کہ وہ اپنے پیش رؤں سے بہت ہی مختلف قسم کی شاعری کر رہا ہے۔ مطلب یہ کہ فنکار تغیر کے بارے میں خود آگاہ نہیں ہوتا۔ اکثر ایسا بھی ہوتا ہے کہ فنکار نئی قسم کی شاعری کرنا چاہتا ہے اور وہ اپنے دیباچوں، مضامین، یا خطوط میں جس قسم کی شاعری وہ کرنا چاہتا ہے اس کے متعلق بہت سی باتیں بیان کرتا ہے۔ وہ بتاتا ہے کہ پیش رو شاعروں کے اسالیب سخن کے کون سے عناصر اس کے لیے قابلِ قبول نہیں رہے اور اب وہ اپنے اسلوب کو کون سی ڈگر پر موڑنا پسند کرے گا۔ لیکن ایسی تمام باتوں کا مطلب یہ نہیں ہوتا کہ وہ شعوری طور پر ادب میں ایک نئے رجحان کی داغ بیل ڈالنا چاہتا ہے۔ وہ اپنی شاعری کے بارے میں فیصلہ کرتا ہے پوری زبان کی شاعری کے بارے میں نہیں، یہ اور بات ہے کہ اس کی لائی ہوئی تبدیلیاں یا اس کے اجتہادات پوری شاعری کی رفتار کو آگے چل کر متاثر کریں۔ چنانچہ وہ اس بات پر اصرار نہیں کرتا کہ اس کے تجربات یا تغیّرات کو لوگ محض اس وجہ سے قبول کریں کہ یہ اس کے تجربات ہیں۔ نہ ہی اس کا اصرار اس بات پر ہوتا ہے کہ اس کی شاعری کو اس وجہ سے قبول کیا جائے کہ وہ نئے تجربات یا اجتہادات کو پیش کرتی ہے۔ لوگ اس کی شاعری کو قبول کرتے ہیں اس کی شاعرانہ خوبیوں کی بنا پر۔ وہ محسوس کرتے ہیں کہ یہ شاعری اچھی ہے کیونکہ اس میں ایک بڑے شاعرانہ تخیل کی کارفرمائی کے علاوہ ایک نئی شعری حسّیت کی عطا کردہ تازگی اور شگفتگی ہے۔ اگر لوگ ایسی شاعری کی طرف ملتفت نہیں ہوتے تو فنکار اہل زمانہ کی بے پروائی، سخن ناشناسوں کی ناقدری، یا مذاقِ سخن کی پستی کا رونا رو کر خاموش ہو جاتا ہے۔ اواں گارد کا رویہ بالکل مختلف ہوتا ہے۔ انھیں اصرار ہوتا ہے کہ جس قسم کی شاعری وہ کر رہے ہیں وہی صحیح قسم کی شاعری ہے، باقی سب بکواس ہے۔ وہ اپنی شاعری کو اپنے تجربات اور اجتہادات کے زور پر قبول کروانا چاہتے ہیں اور اس سلسلہ

میں باقاعدہ ایک مہم چلاتے ہیں۔ وہ بیانات، اعلانات انٹرویو، اور مضامین کے ذریعہ لوگوں سے یہ بات منوانا چاہتے ہیں کہ حالاتِ موجودہ میں فن کا جو تصوّر وہ پیش کر رہے ہیں وہی صحیح تصوّر ہے اور صرف انہی کی تخلیقات اس تصوّر کی صحیح آئینہ داری کرتی ہیں۔ اواں گارد مذاقِ سخن کی پستی کا رونا نہیں روتے، بلکہ اسے بدلنا چاہتے ہیں۔ وہ لوگوں کی بے التفاتی کو برداشت نہیں کر سکتے۔ اس لیے فن کے بعد ان کا سب سے بڑا CONCERN ان کا آڈینس ہوتا ہے۔ وہ لوگوں کی عدم توجہی کو کبھی معاف نہیں کرتے، بلکہ انھیں جھنجھوڑ جھنجھوڑ کر اپنی طرف ملتفت کراتے ہیں۔ وہ گویا لوگوں سے کہتے ہیں:

"بے وقوفو!! کب تک گھاس چرتے رہو گے۔ ہمیں دیکھو، آرٹ تو ہم پیدا کر رہے ہیں۔"

لوگوں کی توجہ پر تسلّط جمانے کی یہ کوشش اپنی انتہائی شکل میں ادبی دھاندلی پن اور تہذیبی دہشت پسندی میں نمودار ہوتی ہے۔ اواں گارد ہمیشہ اودھم مچاتا ہے نہ وہ خاموشی سے آتا ہے نہ خاموشی سے جاتا ہے۔ اواں گارد جب بھی نمودار ہوتا ہے تو طمطراق اور دھوم دھڑ کا اس کے پایہ رکاب ہوتا ہے۔ ایک طرف تو وہ پورے معاشرے کی ادبی روایت اور تہذیبی مزاج کے خلاف بغاوت کرتا ہے۔ اس بغاوت کا لازمی نتیجہ معاشرے سے اس کی علیحدگی ہوتا ہے۔ لیکن وہ اپنی اس علیحدگی کو آسانی سے قبول نہیں کرتا۔ وہ شہرت، دولت اور قبولِ عامّہ کی خاطر معاشرے کی مروّج ادبی اور تہذیبی قدروں سے مفاہمت نہیں کرتا۔ اواں گارد کبھی سمجھوتہ باز نہیں ہوتا۔ وہ اپنے فن کی خاطر پورے معاشرے کے خلاف پیٹھ کر کے کھڑا ہو جاتا ہے۔ لیکن معاشرے سے اس کی یہ بے نیازی انفعالی نہیں بلکہ حرکی ہوتی ہے۔ قطع تعلق ہی میں تعلقِ خاطر کی نمو ہوتی ہے۔ وہ لوگوں سے بے نیاز رہ کر لوگوں کو اپنی طرف متوجہ کرنا چاہتا ہے اس کی بے نیازی میں حلم و انکسار نہیں بلکہ مجروح انا کا نخوت و پندار ہوتا ہے۔ وہ یہ نہیں کہتا کہ "میں نے تو اپنی بساط کے مطابق نئی شاعری کی۔ اب یہ آپ کا کام ہے کہ آپ اسے سر پر چڑھائیں یا ردّی کی ٹوکری میں ڈالیں آپ اپنی مرضی کے مالک ہیں۔" اواں گارد ایسے انکسار کو نہیں سمجھتا۔ وہ تو صاف کہتا ہے کہ "شاعری تو وہی ہے جو میں کر رہا ہوں۔ اگر آپ کو پسند نہیں تو جائیے جہنّم میں۔" اواں گارد

ہمیشہ لوگوں کو جہنم میں بھیجتا ہے، کیونکہ وہ جانتا ہے کہ لوگوں کو جہنم میں جانا پسند نہیں وہ ان لوگوں کو معاف نہیں کرتا جو اس سے بے نیازی برتتے ہیں۔ لوگ کہتے ہیں کہ وہ اپنی ڈیڑھ اینٹ کی مسجد الگ بنا رہا ہے۔ لیکن وہ لوگوں سے کہتا ہے کہ جس امام کے پیچھے وہ نماز پڑھتے رہے ہیں اس کا وضو ٹوٹ چکا ہے۔ لوگ کہتے ہیں کہ وہ ہاتھی دانت کے مینار میں بیٹھا ہوا ہے۔ وہ انھیں بتاتا ہے کہ وہ سب کے سب بے وقوفوں کی جنت میں جی رہے ہیں۔ غرض یہ کہ اواں گارد لوگوں کو معاف نہیں کرتا۔ وہ انھیں برابر جھٹکے دیتا رہتا ہے ان کی خود اطمینانی پر پے بہ پے حملے کرتا رہتا ہے۔ وہ ان کے مذاقِ سخن کو بدلنا چاہتا ہے۔ ان قدروں کے خلاف بے اطمینانی پیدا کرنا چاہتا ہے جو اس کی نظر میں بوسیدہ ہو چکی ہیں۔ اس طرح اپنی علیحدگی کے باوجود وہ سماج میں سب سے زیادہ INVOLVED ہوتا ہے۔ وہ سماج کی ایک ایک حرکت پر کڑھتا ہے۔ اس طرح اس کی لاگ بھی لگاؤ بن جاتی ہے۔ چونکہ وہ سماج کو پہلے ہی سے مسترد کر چکا ہوتا ہے اس لیے سماج سے اس کا یہ لگاؤ کسی جلبِ منفعت کی خاطر نہیں ہوتا۔ وہ جانتا ہے کہ لوگوں سے بے نیازی برت کر وہ کون سے خطرات مول لے رہا ہے۔ لوگوں کے مذاق کے خلاف بات کر کے وہ پہلے ہی سے دولت اور شہرت کے دروازے خود پر بند کر لیتا ہے۔ اس لیے جب وہ لوگوں کی توجہ پر تسلط جمانے کی کوشش کرتا ہے تو اس کے عمل میں بے غرضی اور بے لوثی کا عنصر شامل ہوتا ہے۔ اواں گارد اس طرح سماج کے ایک بے لوث اور سفاک نقاد کا رول اختیار کرتا ہے۔ وہ سماج سے علیحدہ ہونے کے باوجود اس میں ڈوبا ہوا ہوتا ہے۔ اس سے بے نیاز رہنے کے باوجود اس پر چھایا ہوا رہتا ہے۔ اس کی یہی بے لوثی اس کے دھاندلی پن اور دہشت پسندی کو ایک اخلاقی قدر عطا کرتی ہے۔ یہ سب دھاندلی پن اور توڑ پھوڑ محض اس وجہ سے ہوتا ہے کہ انحطاط اور انجماد کا شکار معاشرہ اپنی خود اطمینانی اور غفلت کو چھوڑے اور اپنی سماجی اور تہذیبی زندگی کو زیادہ جاندار اور صحت مند بنائے۔ ایک گالی جو اواں گارد پر چسپاں نہیں ہوتی وہ فراریت کی گالی ہے۔

کسی بھی چیز سے انحراف یا برگشتگی کے لیے ضروری ہے کہ آدمی اس کے ساتھ برسوں رہا ہو۔ بغاوت بھی اپنی ہی روایت سے ممکن ہے۔ اگر سرریلزم جیسی کوئی تحریک میری

زبان میں موجود نہیں تو میرا اس کے خلاف بغاوت کرنا بھی بے معنی ہے۔ اپنی تہذیب پر کسی پردیسی کی تنقید کا جواب ہم ہنس ہنس کر دیتے ہیں، کیونکہ ہم محسوس کرتے ہیں کہ بہر حال اس کی قدریں اور آدرش کچھ اور ہیں، ہمارے کچھ اور ہیں۔ ہمیں یہ بھی خوش فہمی رہتی ہے کہ وہ ہماری تہذیب میں پلا بڑھا نہیں اس لیے جو باتیں اسے ناگوار لگ رہی ہیں وہ تو جیسا کہ ہمارا تجربہ بتاتا ہے ہمارے لیے ناگوار نہیں ہیں۔ لیکن جب ہم میں ہی سے کوئی شخص ہماری تہذیب پر تنقید کرتا ہے تو ہم جھنجھلاتے ہیں، بلکہ سراسر ہماری ہتک محسوس کرتے ہیں۔ کیونکہ اس کی تنقید ذاتی تجربہ پر مبنی ہوتی ہے۔ ہم جانتے ہیں کہ اس کی تنقید محض تنقید نہیں ہوتی بلکہ بغاوت کا روپ اختیار کر سکتی ہے اور اس طرح ہمارے مانوس اسالیب حیات اور تہذیب میں اتھل پاتھل پیدا کر سکتی ہے۔ اواں گارد آخر ہماری ہی تہذیبی فضا میں پرورش پاتا ہے۔ وہ جس ادبی فضا میں پروان چڑھتا ہے اس کی قدریں روایتیں اور آدرش اس کی ذات کا حصہ بنتے جاتے ہیں۔ لیکن ایک وقت ایسا آتا ہے کہ یہی قدریں اور آدرش اسے کھٹکتے ہیں۔ وہ محسوس کرنے لگتا ہے کہ سب کچھ ٹھیک ٹھاک نہیں ہے۔ روایت پسندوں کا مذاقِ سخن اب نئی حسیت کا ساتھ نہیں دے رہا۔ چنانچہ وہ اپنے بدلے ہوئے احساس کے مطابق نئے اسالیب کی تلاش کرتا ہے۔ کبھی یہ عمل شعوری ہوتا ہے کبھی غیر شعوری۔ وہ روایت کے خلاف بغاوت کرتا ہے اور اس کی بغاوت شدید اور انتہائی ہوتی ہے۔ چونکہ اواں گارد انتہا پسند ہوتا ہے اس لیے اس کی بغاوت بہت ہی جلد ایک محدود نصب العین کا شکار ہو جاتی ہے۔ اواں گارد کو اپنی روایت آپ پیدا کرنی ہوتی ہے لیکن یہ روایت ان کی انتہا پسندی کے ہاتھوں خود اتنی تنگ اور محدود ہو جاتی ہے، یا پھر منجمد ہوتے ہوتے ایک ایسے فارمولے کی شکل اختیار کر لیتی ہے کہ اس کے خلاف دوبارہ ردِ عمل شروع ہو جاتا ہے۔ کہنے کا مطلب یہ کہ اواں گارد کی جڑیں اپنی قومی تہذیب میں گہری ہوتی ہیں اور اس کے تجربات اندرونی تقاضوں کا نتیجہ ہوتے ہیں، دوسروں کی ریس، فیشن پرستی اور تقلید نہیں ہوتے۔ البتہ آج کے زمانہ میں پہلے سے کہیں زیادہ دوسری زبانوں اور قوموں کے اثرات بہت تیزی سے پھیلتے ہیں، اور دنیا میں شاید ہی کسی زبان کا ادب ایسا ہو جس نے دوسری زبانوں کے ادب

کے اثرات قبول نہ کیے ہوں۔ پھر اواں گارد کی ایک خصوصیت یہ بھی رہی ہے کہ وہ دوسرے ملکوں کے اواں گارد حلقوں سے ذہنی یگانگت اور قربت محسوس کرتا رہا ہے۔ یورپ اور امریکہ کے ادیب روس کے کمیونسٹ ادیبوں میں کم ہی دل چسپی لیتے رہے ہیں، لیکن روس میں جیسے ہی سرکش فنکاروں کا اواں گارد حلقہ پیدا ہوا دنیا بھر کے اواں گارد حلقوں نے اس میں دل چسپی لینا شروع کر دیا۔

مختصر یہ کہ اواں گارد قومی بھی ہوتا ہے اور بین الاقوامی بھی۔ اس پر دوسرے ملک کی نقّالی کی پھبتی کسنا بے کار ہے۔ دراصل وہ قومی تہذیب کی انہی روایتوں یا قدروں کے خلاف بغاوت کرتا ہے جو اس کے لیے اور کسی حد تک دوسرے لوگوں کے لیے بھی از کار رفتہ اور فرسودہ ہو چکی ہوتی ہیں۔ ہم اس حقیقت سے آنکھیں چار کرنا نہیں چاہتے جب کہ اواں گارد آنکھیں چار کرتا ہے۔ مثلاً ہمارے یہاں افادی اور مقصدی ادب کے تصوّرات کسی نہ کسی طرح ہم سب کو چبھنے لگے تھے۔ چونکہ ہم شاعر یا ادیب نہیں تھے اس لیے ہم نہیں جانتے تھے کہ اس چبھن کا علاج کیا ہے۔ ہم مقصدی اور افادی ادب کو برداشت کرتے چلے جاتے تھے لیکن ہماری غیر اطمینانی کی وجوہات کو ہم ٹھیک سے سمجھ نہیں پاتے تھے فنکار کے لیے تو غیر اطمینانی صریحًا ناقابلِ برداشت ہوتی ہے۔ اس کا کام تو تخلیق فن ہے اور جب تخلیق کا دھارا ایک راستہ کو مسدود پاتا ہے تو دوسری راہ اختیار کر لیتا ہے۔ یہ دوسری راہ آسانی سے ہاتھ نہیں آتی۔ اسے تجربات اور اجتہادات کی وادی میں قدم رکھنا پڑتا ہے۔ چنانچہ وہ جب نئے تجربات اور اجتہادات لے کر ہمارے پاس آتا ہے تو ہم جھنجھلاتے ہیں۔ ایک تو اس لیے کہ یہ تجربات لوگوں سے بالکل بے نیاز رہ کر کیے جاتے ہیں۔ لوگ ان تجربات کو سمجھیں گے یا نہیں، اس کی اواں گارد کو بالکل فکر نہیں ہوتی۔ اس لیے لوگ محسوس کرتے ہیں کہ یہ تجرباتی فن پارے ان کے لیے نہیں ہیں۔ جھنجھلاہٹ کی دوسری وجہ یہ ہوتی ہے کہ اواں گارد انہی مسائل کو پیش کرتا ہے جو فی الحقیقت لوگوں کے مسائل ہوتے ہیں۔ لوگ خود ادب میں اور زندگی میں بھی مروّجہ اسالیب سے بے اطمینانی محسوس کرتے ہیں۔ لیکن بے اطمینا کی یہ چبھن بہت ہلکی ہلکی اور غیر شعوری ہوتی ہے۔ مثلاً وہ مادّی ترقی

سائنس کی برکتوں، تعلیم کے فائدوں، وغیرہ کے متعلق محسوس کرنے لگتے ہیں کہ ان تصوّرات سے انھوں نے جو توقعات وابستہ کی تھیں وہ پوری ہوتی نظر نہیں آتیں۔ یا مثلاً وہ محسوس کرتے ہیں کہ مقصدی ادب کے تحت جو کچھ لکھا جاتا ہے وہ اطمینان بخش نہیں ہے۔ لیکن ان کے یہ احساسات بڑی حد تک غیر شعوری رہتے ہیں۔ فنکار اپنی اندرونی خلش کو شعوری سطح پر لے آتا ہے۔ اس طرح جو باتیں لوگ غیر شعوری طور پر محسوس کرتے ہیں ان کو وہ شعوری آگہی عطا کرتا ہے۔ اس طرح فنکار لوگوں کی خود اطمینانی کے نقاب کو تار تار کر دیتا ہے اور لوگ جھنجھلاتے ہیں۔ اپنے مانوس تصوّرات اور اسالیب حیات کی بنیادیں اکھڑتے دیکھنے کا منظر دلکش نہیں ہوتا۔ فنکار کی بغاوت ان کے لیے خطرہ ثابت ہوتی ہے۔ اب اگر انھیں اپنے تصوّرات پر یقین ہوتا تو وہ اِن تصوّرات کی حفاظت کرنا شروع کر دیتے۔ لیکن چونکہ خود ان کا یقین ڈانواڈول ہوتا ہے اس لیے وہ اپنے تصوّرات کی حفاظت کی بجائے اواں گارد کی مخالفت پر کمر بستہ ہو جاتے ہیں۔ وہ اواں گارد کو خطرہ بتاتے ہیں اور فی الحقیقت وہ خطرہ ہوتا بھی ہے، کیونکہ وہ جو بات کہتا ہے اس کی صداقت کو لوگ اندر ہی اندر محسوس کرتے ہیں۔ لیکن اس کی صداقت پر ایمان لانے کا مطلب ہے اپنے عقائد اور تصوّرات کی فرسودگی کا اقبال کرنا اور لوگ اس کے لیے آسانی سے تیار نہیں ہوتے۔ اواں گارد کی مخالفت ناگزیر ہے اور کوئی شاعر اواں گارد ہے یا نہیں اس کی پہچان کی علامت اس کی مخالفت بھی ہے۔

اواں گارد میں سے کچھ کو لوگ جلدی قبول کر لیتے ہیں کچھ کو دیر سے۔ بعضوں کی بغاوت معتدل ہوتی ہے بعضوں کی شدید۔ بعضوں کی مخالفت بھی معتدل ہوتی ہے بعضوں کی انتہا درجہ سخت۔ عام مذاقِ سخن سے مفاہمت کا نتیجہ فرسودگی اور بوسیدگی ہے۔ ہر معاشرہ میں حسّاس لوگوں کا ایسا طبقہ موجود ہوتا ہے جو فرسودہ روایتوں اور بوسیدہ قدروں کے خلاف بغاوت کرتا ہے۔ اگر ایسا نہ ہو تو معاشرہ میں انجماد پیدا ہو جائے اور خون تازہ پیدا ہی نہ ہو۔ اصلاح بغاوت اور تغیّر انسانی زندگی اور معاشرہ کا دائمی عنصر ہے۔ اواں گارد کے عناصر ترکیبی میں یہ عنصر سب سے زیادہ شدید ہوتا ہے۔ آپ ایسے معاشرے کا تصوّر

نہیں کر سکتے جو مکمل طور پر CONPROMIST ہو۔ روس کے اشتراکی انقلاب کو پچیس سال بھی گزرنے نہیں پائے کہ سرکش لوگوں کا ہراول دستہ پیدا ہو گیا۔ لیکن میں کہہ چکا ہوں کہ ادب کا معاملہ سماج سے مختلف ہے۔ سماج میں جنگ خیال اور آدرشوں کی سطح پر ہوتی ہے۔ یعنی نئے خیالات اور آدرشوں کے مقابلہ میں آپ پرانے خیالات اور آدرشوں کا بچاؤ کر سکتے ہیں۔ نئے خیالات کی مخالفت میں آدمی جھنجھلائے بغیر اپنا پورا زور لگا سکتا ہے۔ لیکن اواں گارد اپنی جنگ خیال اور آدرش کی سطح پر نہیں لڑتا، فن کی سطح پر لڑتا ہے۔ فن خیال کو نہیں بلکہ صورتِ حال کو پیش کرتا ہے اور جس صورتِ حال کو پیش کرتا ہے وہ ہماری ہوتی ہے۔ فن کا تعلّق حقیقت Actually سے ہوتا ہے' اور حقیقت چاہے اتنی ناگوار ہو اپنا اثر رکھتی ہے۔ حقیقت کو محض عقلی منطق سے جھٹلایا نہیں جاسکتا۔ مثلاً وہ شاعری جو فرد کی تنہائی کا ذکر کرتی ہے اسے یہ کہہ کر رد نہیں کیا جاسکتا کہ تنہائی بری چیز ہے' یا تنہائی کا علاج ممکن ہے' یا تنہائی جیسی کوئی چیز ہی نہیں۔ شاعری ایک صورتِ حال کو پیش کرتی ہے جس میں فرد تنہا ہے۔ صورتِ حال کی مخالفت کے کوئی معنی نہیں ہوتے۔ صورتِ حال میں آدمی شریک ہوتا ہے یا شریک نہیں ہوتا۔ یہی وجہ ہے کہ وہ فن پارہ جو ناگوار صورتِ حال کو پیش کرتا ہے اس سے ہم جھنجھلاہٹ محسوس کرتے ہیں، کیونکہ فن پارہ خیال اور آدرش کی سطح پر بات نہیں کرتا بلکہ احساس کی سطح پر اپنا کام کرتا ہے۔ اس لیے اس کے خلاف جنگ کرنے کے لیے ہمارے پاس عقل و منطق کے جو ہتھیار ہوتے ہیں وہ ہاتھ ہی میں دھرے رہ جاتے ہیں۔ ایک ناگوار صورتِ حال جس سے فن پارہ ہمیں دوچار کرتا ہے اس کے سامنے ہماری یہ پسپائی کوفت اور جھنجھلاہٹ پیدا کرتی ہے اسی لیے اواں گارد کی مخالفت میں لوگ اعصاب زدہ ہو جاتے ہیں۔

سیاسی اور سماجی جماعتوں میں بھی نوجوان سرکش باغی پیدا ہوتے ہیں لیکن یہ بغاوت آدرشوں اور نظریات کی سطح پر ہوتی ہے۔ جب تک ان کے ہاتھ میں سیاسی اقتدار نہیں آتا وہ یہ تک ثابت نہیں کر سکتے کہ آدرش قابلِ عمل ہیں بھی یا نہیں، اور اگر قابلِ عمل ہیں تو ان کی عملی شکل کیا ہوگی۔ ادب اور آرٹ میں اواں گارد آدرش اور نظریات کی بات نہیں

کرنے۔ وہ عمل اور تجربہ کے آدمی ہوتے ہیں۔ ان کا کام تصویر بنانا اور نظم لکھنا ہے سودہ کرتے ہیں۔ جب ان کے تجربات پر بہت سلے دے ہوتی ہے تو وہ اپنے طریقۂ کار یا تجربہ کو DEFINE کرتے ہیں۔ مثلاً وہ بتاتے ہیں کہ ان کا شاعری یا مصوری کا تصوّر کیا ہے۔ یہ تصوّر تنقیدی سوجھ بوجھ والا بھی ہو سکتا ہے اور نرا اوٹ پٹانگ بھی۔ یعنی اتنا ہی اوٹ پٹانگ جتنا کہ ان کی تصویر یا ان کی نظم۔ سیاسی سرکشوں کے برعکس اواں گارد کو اپنا کام کر دکھانے کے لیے طاقت اور اقتدار کی ضرورت نہیں رہتی۔ نظم وہ کہیں بھی چھپوا یا سنا سکتے ہیں۔ تصویروں کی نمائش وہ چوراہوں پر کر سکتے ہیں۔ اگر بڑے تھیٹر نہ ملیں تو وہ اپنے ڈرامے گھوڑوں کے طویلے میں بھی کھیل سکتے ہیں۔ ادب میں مکتبی ہابار کی کے خلاف ان کی بغاوت طاقت اور اقتدار کے لیے نہیں ہوتی۔ بلکہ اسی وجہ سے ہوتی ہے کہ اواں گارد کو اس ہایار کی یا اسٹیبلشمنٹ کی قدریں قبول نہیں ہوتی۔

اواں گارد کا فن تجرباتی ہوتا ہے۔ وہ ان دیکھی ان جانی دنیاؤں کا سیّاح ہوتا ہے۔ اس سیاحت میں اسے کبھی جواہر پارے ملتے ہیں کبھی خزف ریزے۔ وہ جانتا ہے کہ مہمات پر خطر ہیں لیکن وہ ساحل کی سلامتی پر خطرات کو ترجیح دیتا ہے۔ ویسے بھی آپ دیکھیں تو ہر فنّی تخلیق ایک تجربہ ہی ہوتی ہے۔ کوئی فنکار وثوق سے یہ نہیں کہہ سکتا کہ جو نظم یا ڈراما وہ لکھ رہا ہے وہ کامیاب ہی ہوگا۔ یہی نہیں بلکہ وہ یہ بھی نہیں جانتا کہ نظم یا ڈراما اس خاکے کے مطابق ہوگا جو اس نے اپنے ذہن میں بنا رکھا ہے۔ اواں گارد جب کاغذ پر قلم رکھتا ہے تو گویا وہ انجانی دنیاؤں میں چھلانگ لگاتا ہے۔ اسی لیے اواں گارد کے لیے تجربہ تخلیق کا ہم معنی ہے۔ وہ نہ صرف یہ کہ تجربہ سے گھبراتا نہیں بلکہ ہر تخلیق اس کے لیے ایک نیا تجربہ ہوتی ہے۔ ندرت، جودت، تازگی اور توانائی، یہ ہیں وہ چیزیں جن کے حصول کے لیے وہ کمربستہ ہوتا ہے۔ اس کی خطر پسند طبیعت کسی انتہا اور کسی حد کو خاطر میں نہیں لاتی۔ وہ ہر تجربہ کی انتہا کو پہنچنا چاہتا ہے اور اپنی میڈیم کے تخلیقی امکانات کا تفحص وہ اتنی شدت سے کرنا چاہتا ہے کہ خود میڈیم اس کی ستم شعاریوں کی متحمل نہیں ہو سکتی اور دم توڑ دیتی ہے۔ اواں گارد کی مہم جوئی اور تجربہ پسندی کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ اس کا تجربہ خود اس کے لیے ایک

کھڑا کرتا ہے۔ جائس کتنا بڑا فنکار ہے لیکن یولائسنز اور فنانگن IMPASSE
ویک لکھ کر اسے حاصل کیا ہوا، سوائے اس کے کہ اپنے اور دوسروں کے لیے اس نے
ناول کی تخلیق کی راہیں مسدود کر لیں۔ اس کے اجتہادات دیوار چنتے ہیں، نئی راہ نہیں
سمجھاتے، ناول تجربہ بنتی ہے لیکن تجربہ روایت نہیں بنتا۔ ہر بڑا فنکار اپنے موضوع پر اتنی
شدت سے لکھتا ہے کہ وہ موضوع کو آنے والے شاعروں کے لیے ختم کر دیتا ہے۔ لیکن
بڑا فنکار تخلیق کی راہیں مسدود نہیں کرتا۔ اس کے اثرات لے کر جہاں پر اس نے بات ختم
کی تھی وہاں سے نئے فنکار آگے بڑھتے ہیں۔ ملٹن کی سی شاعری دوبارہ ممکن نہیں لیکن
ملٹن کے اسلوب میں ہر قسم کی شاعری کے امکانات موجود ہیں۔ مطلب یہ کہ بڑے فنکار کا
تجربہ یا اجتہاد تخلیق کی نئی جولانگاہیں پیدا کرتا ہے، لیکن جائس کا ناول نئی جولانگاہ کی نشاندہی
نہیں کرتا بلکہ سدّباب کرتا ہے۔ فنانگن ویک کے اسلوب، طرز، اور تکنک میں دوسرا ناول
جائس ہی لکھ سکتا ہے، کوئی اور نہیں لکھ سکتا اور یہ ناول بھی پہلے ناول کی تکرار ہی ہوگا سدّباب
تکرار کو جنم دیتا ہے تخلیق کو نہیں۔ جائس کا ناول اندھی گلی کی طرف لے جاتا ہے نئی راہ نہیں سمجھاتا
ہر بڑا فنکار مروجہ اسالیب کے خلاف انحراف کرتا ہے، لیکن وہ اپنے انحراف کے امپاسیز سے
واقف ہوتا ہے، اس لیے وہ امپاس تک پہنچنے سے پہلے ہی دوسرا راستہ اختیار کر لیتا ہے۔
اواں گارد میں ہر قسم کے لوگ شامل ہوتے ہیں۔ وہ جو زیادہ سوجھ بوجھ رکھتے ہیں وہ اپنے تجربات
کے امپاسیز سے واقف ہوتے ہیں وہ جو کم سوجھ بوجھ رکھتے ہیں وہ واقف نہیں ہوتے اس لیے
اندھی گلی میں پہنچ کر دم توڑ دیتے ہیں۔ اواں گارد کا بہت بڑا حصّہ تجرباتی شاعروں اور فنکاروں
کے طور پر ختم ہو جاتا ہے اور ان کی تخلیقات شاہکار فن پارے نہیں بن پاتیں۔ لیکن ہر رجحان
اور تحریک میں جینئس کا فرق تو رہے گا ہی۔ دوسری بات یہ کہ جب تک تجربات کو اپنی انتہا
تک نہ پہنچایا جا سکے تب تک پتہ بھی کیسے چل سکتا ہے کہ تجربہ کی انتہائی شکل کیا ہو سکتی ہے۔
جائس کا یولائسیز ایک امپاس سہی، لیکن اگر یولائسیز نہ لکھا جاتا تو جدید ابسرڈ ڈراما اپنی بہت
سی اسلوبی خصوصیات سے محروم ہوتا۔ اواں گارد کے تجربات اور اجتہادات کے اثرات
آنے والے فنکاروں اور زبانوں پر اتنے شدید ہوتے ہیں کہ تجربہ محض ایک مردہ تجربہ نہیں

رہتا بلکہ ایک زندہ اور حیات بخش قوّت کی صورت آنے والے فنکاروں کو متاثر کرتا رہتا ہے۔ اواں گارد کے تجربات کو محض ان کی کامیابی یا ناکامی کی بنا پر نہیں پرکھا جاسکتا بلکہ ان کی اہمیت کا تخمینہ ان اثرات کے تحت لگایا جاسکتا ہے جو انھوں نے اظہار و بیان کے مختلف اسالیب پر چھوڑے ہیں۔ سرریلسٹوں کے تجربات کس قدر انقلابی، ناممکن العمل، غیر عقلی، بیزار کن، اور ایک معنی میں پاگل تجربات تھے۔ اگر آپ یہ دیکھنا چاہتے ہیں کہ سرریلزم کہاں ہے تو دور جانے کی ضرورت نہیں، آپ اپنے کمرے کے پردوں کی ڈزائن دیکھئے، اپنے شہر کا طرز تعمیر دیکھئے، ہوٹلوں اور تھیٹروں کی اندرونی سجاوٹ دیکھئے، فلموں کی جدید فوٹو گرافک تکنک دیکھئے، اور آرٹ کے تمام شعبوں میں جدید اجتہادات کو دیکھئے۔ سرریلزم ہر جگہ ہے۔ آرٹ میں منطقی ترتیب و تنظیم کے خلاف سرریلسٹوں نے بغاوت نہ کی ہوتی تو آج پوری دنیا کے فنونِ لطیفہ کی شکل کچھ دوسری ہی ہوتی۔ اواں گارد کے لیے اہمیت منزل کی نہیں بلکہ سفر کی، تحصیل کی نہیں بلکہ تجسس اور تلاش کی ہے۔ اگر اواں گارد کو اس نظر سے دیکھا جائے کہ ان کے حوصلے کیا تھے اور ان کا حاصل کیا ہے تو نتیجہ صریحاً یہی نکلتا ہے کہ اواں گارد اپنی کوششوں میں ناکام رہے ہیں۔ شاعری کو سنگیت اور مصوّری میں کون بدل سکا ہے اور تحت الشعور اور خواب کی دنیاؤں کی ترجمانی کس سے ہوتی ہے۔ اُن کی ناکامی افسوس ناک سہی لیکن جو تھوڑی بہت کامیابی انھیں ملی ہے وہ کم حیرتناک نہیں۔ ان کی جھولیوں میں خزف ریزے ہی سہی لیکن یہ خزف ریزے بہرصورت ان گھسے ہوئے سکّوں سے زیادہ پرکششِ ہیں جو سبکسار ان ساحل کے بازاروں میں چلتے ہیں۔ اواں گارد کا فن بہت سی کمزوریوں کا حامل ہوتا ہے لیکن جو ایک نقص اس میں نہیں ہوتا وہ بوسیدگی فرسودگی اور پیش پا افتادگی کا نقص ہے۔ ان کی کشتیوں کا رخ ہمیشہ ان آفاق کی طرف ہوتا ہے جو ان کے ہاتھ کبھی نہیں آتے کیوں کہ فی الحقیقت ایسی کسی لکیر کا وجود ہی نہیں جو سمندر کو آسمان سے ملاتی ہو۔ لیکن اسی پرفریب لکیر کو چھونے کی آرزو ہی انھیں سرگرمِ سفر رکھتی ہے۔ سفر تلاش تازگی ندرت اجتہاد تجربہ یہ ہیں اواں گارد کے تشکیلی عناصر۔ انہی عناصر سے ہر بڑے شاعر کی شخصیت بھی ترتیب پاتی ہے

لیکن بڑے شاعر کا خمیر ان عناصر کے علاوہ چند اور صفات کا حامل ہوتا ہے جو اسے اواں گارد کے انجام سے محفوظ رکھتا ہے۔ یہ صفات ہیں قوتِ تخیل، فنکارانہ نظم و ضبط، روایت کا شعور، اور فکر و نظر کی گہرائی اور گیرائی۔ ادبی تحریکوں اور رجحانات کی تاریخ آپ کو بتا دے گی کہ ہر بڑا شاعر اپنی جستجو میں اواں گارد کے ساتھ رہا ہے لیکن ایک خاص موڑ پر وہ ان سے ہاتھ ملا کر رخصت ہو جاتا ہے۔ اگر وہ ان کے ساتھ نہیں بھی ہوتا تب بھی ان کے اثرات سے بے بہرہ نہیں ہوتا۔ یا تو اواں گارد خود ہی میں سے بڑا شاعر پیدا کرتے ہیں جو ان کے آدرشوں کا نمونہ ہوتا ہے یا پھر بڑا شاعر ان کے رجحان کے باہر پیدا ہوتا ہے لیکن اس کی پیدائش مرہونِ منّت ہوتی ہے اس عرق ریزی، جدوجہد، کاوش، خطر پسندی اور مہم جوئی کی جس کے ذریعہ اواں گارد ایک نئی قسم کی شاعری یا شاعر کے لیے زمین ہموار کرتے ہیں۔ وہ لوگ جو اواں گارد پر تجربہ پسندی اور ہیئت پرستی کی پھبتی کستے ہیں وہ اس نکتہ کو فراموش کر جاتے ہیں کہ وہ بڑے شاعر نہ سہی لیکن یہ وہ ہیں جنھوں نے بڑی شاعری کے امکانات کی تلاش کی۔ اسی لیے ان کی کوششیں، ان کے تجربات اور اجتہادات اپنی ایک کشش رکھتے ہیں اور لوگ ان کا دل چسپی سے مطالعہ کرتے رہتے ہیں۔

جدید اور جدید تر اواں گارد کو جو چیز رومانیوں اور بڑی حد تک علامت پرستوں سے بھی مختلف بناتی ہے وہ ادبی اور فنّی روایت سے قطعی اور حتمی انحراف ہے۔ رومانیوں کی بغاوت روایت میں رہ کر ہی کی گئی تھی۔ علامت پسندوں میں روایت کی پاسداری اور شعور ملتا ہے۔ سرریلسٹوں میں روایت سے مکمّل بے نیازی کے اثرات دیکھے جا سکتے ہیں مثلاً سرریلسٹوں کے یہاں یونانی اور عیسائی آرٹ کی روایت سے انکار اپنی انتہا کو پہنچا ہوا ہے۔ دوسری جنگِ عظیم کے بعد جدیدیت کا جو رجحان پروان چڑھا ہے وہ بھی آرٹ کی کلاسیکی روایت سے اس قدر کٹا ہوا ہے کہ روز بروز جنم لینے والے اواں گارد کی تخلیقات کو کلاسیکی روایت کی عطا کی ہوئی قدروں کی روشنی میں نہ سمجھا جا سکتا ہے نہ پرکھا جا سکتا ہے۔ روایتی نقّاد جب یہ کہتا ہے کہ جدیدیت بربریت ہے تو ایک معنی میں اس کی بات غلط نہیں ہے۔ اگر اواں گارد روایت کو تسلیم ہی نہیں کرتا تو اس کے تجربہ اور اجتہاد کو روایت کے

تسلسل میں سمجھا تک نہیں جا سکتا۔ بچّے کو آپ جنگل میں بھیج دیجئے، بڑا ہو کر آئے گا تو وہ انسانوں کی بولی تک نہیں بول سکے گا بغاوت وہ کیا خاک کرے گا۔ بغاوت کے لیے بھی ضروری ہے کہ بچّہ خاندان، مکتب اور سماج میں پرورش پائے، یعنی اس روایت کے تحت پلے بڑھے جس کے خلاف وہ بغاوت کرنے والا ہے۔ آدمی جب آرٹ پیدا کرتا تھا تو آرٹ کے اصولوں پر اس کی پرکھ بھی ہوتی تھی، جب اس نے انٹی آرٹ ہی پیدا کرنا شروع کر دیا تو سوال یہ ہے کہ انٹی آرٹ کو آرٹ کے اصولوں پر تو پرکھا نہیں جا سکتا۔ جنگل میں نشو نما پاتے ہوئے بچّے کو متمدّن اور مہذّب سماج کے اصولوں اور معیاروں پر پرکھا نہیں جا سکتا۔ ایسا بچّہ خود اپنی پرکھ کا معیار فراہم کرنے سے قاصر ہے کیونکہ معیار مقابلہ اور موازنہ سے بنتے ہیں، اور محض اجتہادات اور تجربات کا آپس میں مقابلہ اور موازنہ ممکن نہیں۔ اگر ایک ڈرامے میں یہ تجربہ کیا گیا ہے کہ پورا ڈراما اندھیرے میں وقوع پذیر ہوتا ہے، اور دوسرے میں یہ اجتہاد کیا گیا ہے کہ سب لوگ ایک ساتھ بولتے ہیں یا کوئی بھی کچھ نہیں بولتا، تو محض اجتہاد کی بنا پر آپ کسے بہتر کہیں گے۔ اسی لیے اواں گارد کا اصرار ہوتا ہے کہ اس کی تخلیق جیسی ہے ویسی قبول کی جائے، اگر بے معنی ہے تو اس کے معنی نہ پوچھے جائیں، اگر بے لطف ہے تو یہ آپ سے کس نے کہا کہ ادب پارہ پُرلطف بھی ہوتا ہے۔ گویا جیسا آڈن نے بتایا ہے کہ تخلیق کو اس کی خوبیوں کی بنا پر نہیں بلکہ محض اس وجہ سے کہ چونکہ یہ اواں گارد کی ہے، قبول کیا جائے۔ جنگل سے آیا ہوا بچّہ کہتا ہے میں جیسا ہوں ویسا ہی مجھے قبول کرو اور میرے لیے اپنے گھر میں جگہ بناؤ۔ روایت پسند نقّاد اسے بربریت اور دھاندلی پن کہتا ہے۔ اس کی بات درست ہے لیکن صرف ایک حد تک۔ روایت پسند نقّاد جو بات سمجھ نہیں پارہا وہ یہ ہے کہ اس کے ساتھ ایک تہذیب، ایک تمدّن، اور ایک روایت ختم ہوتی ہے، اور اواں گارد کے ساتھ انسانی معاشرہ تہذیب اور تمدن کے ایک بالکل نئے نظام میں داخل ہوتا ہے۔ ہمارا دور آرٹ اور زندگی کی کلاسیکی روایت کا آخری دور ہے اور انسانی معاشرۂ اب جس نئے نظام میں داخل ہو رہا ہے یعنی ٹکنولوجی کا لایا ہوا نظام، اس میں ادب اور زندگی کے وہ اسالیب پنپ نہیں سکتے جنھیں انسان نے پچھلے تہذیبی اور تمدّنی نظاموں میں پروان چڑھایا ہے۔ چنانچہ نئے اواں گارد کی بغاوت، پچھلی بغاوتوں کے برعکس، آرٹ کے

کسی مخصوص فارم، اسلوب، اور طریقۂ کار کے خلاف نہیں، بلکہ آرٹ کی اس پوری روایت کے خلاف ہے جو مختلف بغاوتوں کو اپنے پہلو میں جگہ دینے کے باوجود، اپنے تسلسل کو برقرار رکھے ہوئے تھی اور اس طرح مختلف اسالیب، طریقۂ کار اور اجتہادات کا مجموعہ ہونے کے باوجود چند ایسی مرکزی قدروں اور بنیادی اصولوں پر اصرار کرتی تھی جو بغاوتوں اور اجتہادات کو لامرکز، غیر عقلی اور بے معنی بننے سے باز رکھتے تھے۔ نئے اواں گارد کی بغاوت اس پوری روایت کے خلاف ہے۔ چنانچہ راب گرئیے کا کہنا ہے کہ یہ نیا ادب اپنی تکمیل کو پہنچنے کے بعد ایک ایسے انقلاب کا نمائندہ بنے گا جو ان انقلابات سے بھی کہیں زیادہ قطعی ہو گا جنھوں نے رومانیت اور فطرت پسند جیسی تحریکوں کو جنم دیا تھا۔ مارشل مک لوہان نے تو چھپے ہوئے لفظ کی موت کا ہی اعلان کر دیا۔ اس کا مطلب سوائے اس کے اور کیا ہو سکتا ہے کہ ہم ایک ایسے دور میں داخل ہو رہے ہیں جس میں وہ تمام ادب ہمارے لیے بیکار ہو جائے گا جو کتابوں میں بند ہے۔ سائنس کی تحقیقات نے نہ صرف یہ کہ انسان کو اس کائنات کے مرکزی مقام سے ہٹا دیا ہے بلکہ ان تحقیقات کی بنا پر انسان کے مستقبل کے بارے میں جو پیشین گوئیاں کی گئی ہیں انھیں دیکھتے ہوئے تو ایسا محسوس ہوتا ہے کہ مستقبل کا انسان شاید اس معنی میں انسان تک نہیں رہے جس معنی میں ہم اسے انسان سمجھتے آ رہے ہیں چنانچہ نئے اواں گارد کے انٹی ہیومنزم کی نوعیت بھی وہ نہیں رہی جو اس کے پیش رو جدید فنکاروں کی تھی۔ بادلیئر ایلیٹ جائس کا انٹی ہیومنزم فی الحقیقت ایک تھکے ہوئے برلزم کا نتیجہ تھا جب کہ نئے اواں گارد کا انٹی ہیومنزم ایک قطعی اور مثبت رویہ ہے۔ انسان اب کائنات کا پیمانہ نہیں رہا بلکہ اس وسیع و عریض کائنات میں اتنا ہی حقیر مادّہ ہے جتنا کہ ایک کیڑا، پتھّر یا درخت۔ اس کا عناصر فطرت کا فاتح ہونا، یا اپنے مقدر کا مالک ہونا، یا طاقتور ہونا، زمان و مکان کے وسیع تناظر میں کوئی معنی اور اہمیت نہیں رکھتا۔ نئے اواں گارد کے ایک علم بردار کا کہنا ہے کہ مغربی تہذیب عہدِ وسطیٰ کے بعد پوری کائنات کو انسانی پیمانوں کے تحت ناپتی رہی ہے اور اس طرح کائنات کے علم کو عقل اور حواس تک محدود کر دیا ہے۔ اب کہیں جا کر نئی مصوّری اپنے کندھوں سے اس بھاری جوئے کو اتار رہی ہے۔

ڈھائی ہزار سال کی اس تہذیب کے بعد جسے انسانوں نے اپنا یعنی انسانی بنا رکھا تھا اب کہیں جا کر فنون میں وہ تبدیلیاں پیدا ہوئی ہیں جو انسان کی چالیس ہزار سالہ جمالیاتی سرگرمیوں کی بنیادوں کو للکار رہی ہیں۔

غرض یہ کہ نئے اواں گارد کی بغاوت کی نوعیت وہ نہیں ہے جو رومانیوں علامت پسندوں، سرریلسٹوں یا جنھیں فرینک کرموڈ قدیم جدید کے (یعنی ۱۹۱۰ء سے لے کر ۱۹۵۰ء تک کے عرصہ والے جدید فنکار) کہتا ہے۔ حالانکہ یہ بھی حقیقت ہے کہ اس بغاوت کے بیج انہی لوگوں کے رکھے ہوئے تھے، لیکن اس بیج سے جو پھل پیدا ہوا ہے اس کا ذائقہ نہ تو علامت پسندوں کے لیے دل خوش کن ثابت ہو سکتا ہے نہ قدیم جدیدیوں کے لیے۔ نہ صرف قدامت پسندوں کے لیے بلکہ قدیم جدیدیوں کے لیے اور اب تو جدیدیوں کے لیے بھی جدید تر اواں گارد کی دھما چوکڑیوں کو سمجھنا مشکل ہو گیا ہے۔

اِن مشکلات کے مختلف اسباب ہیں۔ پہلا سبب تو یہ ہے کہ مختلف فنون آپس میں اتنے گڈمڈ ہو گئے ہیں کہ کسی ایک فن کو اس کے اپنے اصولوں پر پرکھنے کے معیار سلامت نہیں رہے۔ پھر کسی ایک فن مثلاً موسیقی یا مصوّری کے اجتہادات دوسرے فنون مثلاً شاعری یا ڈرامے کو لامحالہ متاثر کرتے ہیں، یہی نہیں بلکہ مختلف فنون کے امتزاج سے فن کا ایک نیا فارم جنم لیتا ہے مثلاً مصوّری اور ڈراما کے امتزاج سے "وقوعہ" HAPPENING وجود میں آیا۔ چنانچہ کسی ایک فن میں اجتہاد کی ضرورت کے جواز میں جو فلسفہ تشکیل کیا جاتا ہے اسی فلسفہ کی بنیاد پر دوسرے فنون میں اجتہادات روا رکھے جاتے ہیں۔ یہ کوئی نئی بات نہیں ہے، ایسا پہلے بھی ہوتا آیا ہے۔ فرق صرف یہ ہے کہ آج کل اس میں جو شدّت اور انتہا پسندی پیدا ہوئی ہے وہ پہلے نہیں تھی۔ پہلے مثلاً یہ ہوتا تھا کہ شاعر شعر کو سنگیت کی سطح پر پہنچانا چاہتا تھا، لیکن امپاس کو پہنچنے کے بعد وہ اپنے اجتہاد تک سے انحراف کرتا تھا۔ وجہ یہ تھی کہ اس کا مقصد شعری روایت کو توڑنا نہیں بلکہ اپنی ضرورتوں کے لیے اسے موڑنا یا مڑوانا ہوتا تھا۔ اسی لیے وہ اپنی اجتہادی کاوشوں کو روایت کے پس منظر سے الگ ہو کر نہیں بلکہ اس کی روشنی ہی میں دیکھتا تھا۔ نیا اواں گارد تو چالیس ہزار سالہ جمالیاتی روایتوں کے خلاف کمر کسے ہوئے ہے۔ وہ

روایت کو موڑتا اور مروڑتا نہیں بلکہ توڑتا ہے۔ وہ اپیاس کو پہنچنے کے بعد انحراف نہیں کرتا بلکہ اپیاس کو توڑنے کی جدوجہد ہی کو اپنا حاصل سمجھتا ہے۔ بڑا شاعر شاعری کرتا ہے، اپنی پوری زندگی چٹانوں سے سر پھوڑنے میں غارت نہیں کرتا۔ اسی لیے فرانس میں کسی نے کہا تھا کہ ادبی تحریکیں تو صرف اوسط درجے کے لوگ چلاتے ہیں۔ یہ بات بڑی حد تک درست بھی ہے۔ بڑا شاعر خود اپنی ذات سے ایک تحریک، ایک رجحان اور ایک روایت ہوتا ہے۔ لیکن یہاں یہ بات فراموش نہیں کرنی چاہئے کہ جس زمین میں اس کی شاعری کا تناور درخت نشو نما پاتا ہے اسے ہموار اور زرخیز کرنے میں ان لوگوں کا حصہ کم نہیں ہوتا جو چٹانوں سے سر پھوڑتے رہتے ہیں۔

مختلف فنون اور جمالیات کے مختلف فلسفوں کے آپس میں گڈمڈ ہونے کے علاوہ جس چیز نے اواں گارد کے فن کو اس قدر نراجی اور انتشار پسند بنایا ہے وہ جدید ٹکنولوجی اور ماس میڈیا کے ذرائع کا فن پر تسلط ہے۔ جدید موسیقی کے شور و شغب کی ایک وجہ تو یہی ہے کہ گتار کی جگہ الکٹرک گتار نے لے لی۔ ٹیپ رکارڈ نے شاعری کو پڑھنے کی بجائے سننے کی چیز بنا دیا۔ ایلیٹ نے کسی زمانہ میں کہا تھا کہ شاید ریڈیائی ڈراموں کے ذریعہ شعری ڈراما زیادہ مقبول ہو اور شاعری اپنی کھوئی ہوئی "آواز" کو پا سکے۔ شاعری کا میڈیم الفاظ ہیں اور لفظ اپنا جادو آواز کے ذریعہ ہی جگاتا ہے۔ الفاظ کی کھنک، گونج اور گمک میں شاعری کا جادو پنہاں ہے۔ شاعری آنکھوں سے پڑھنے کی چیز نہیں بلکہ سننے سنانے گانے اور گنگنانے کی چیز ہے۔ کاغذ پر چھپے ہوئے الفاظ نیم مردہ الفاظ ہوتے ہیں اور ان میں جان اسی وقت پڑتی ہے جب وہ آواز بن کر گونجنے لگتے ہیں۔ ریڈیو، گراموفون ریکارڈ، ٹیپ رکارڈنگ، ٹیلی ویژن نے ایک معنی میں چھپے ہوئے لفظوں کو دوبارہ آواز میں بدل کر شاعری کو بصری اور نظری سطح سے ہٹا کر سماعی اور تقریری سطح پر پہنچا دیا۔ یہاں پر یہ بات ذہن نشین رہے کہ جب ایلیٹ پاؤنڈ وغیرہ قدیم جدید فنکاروں نے فن کے قائم بالذات ہونے کا تصوّر پیش کیا تھا تب بھی فن پارہ کا تصوّر بڑی حد تک بصری زمانی تصوّر تھا۔ ان کی تنقید میں فن پارہ ایک خود

کفیل، قائم بالذات، اور خارج میں آزادانہ طور پر موجود ایک تخلیق، ایک تعمیر، ایک صنعت گری، ایک ساخت STRUCTURE اور ایک فوق الفطری ظہور EPIPHANY کا مقام رکھتا تھا۔ بصری مکانی سطح پر فن پارہ ایک PERFORMANCE تھا، سماعی اور تقریری سطح پر وہ ایک PERFORMANCE بن گیا۔

ART AS PERFORMANCE کے اثرات موسیقی اور مصوری میں تو بہت واضح ہیں۔ یعنی اواں گارد محض آرٹ پیش نہیں کرتے بلکہ آرٹ کی تخلیق کے عمل کو پیش کرتے ہیں جو ان کے نزدیک صحیح آرٹ ہے۔ وقوعہ آرٹ نہیں بلکہ NOTATION ہے۔ نغمہ کمپوزر کے بنائے ہوئے

میں نہیں بلکہ PERFORMANCE کے اپنے ایجادات اور اجتہادات کے ساتھ ان NOTATION کے استعمال میں ہے۔ نظم لفظوں میں نہیں بلکہ لفظوں کی آوازوں میں ہے اور شاعر کا اپنی آواز میں نظم کو پڑھنا نظم کے تاثر میں بہت فرق پیدا کر سکتا ہے۔ یہاں تک تو بات ٹھیک ہے اور آواز کی ترسیل کے جدید آلوں کے ذریعہ شاعری کو ایک سماعی تقریری مقام عطا کیا جا سکتا ہے۔ اور یہ کام کیا بھی گیا ہے۔ انگریزی کے تمام کلاسیکی اور جدید شاعروں کی بہترین نظموں کو بہترین آوازوں نے ریکارڈ کر لیا ہے اور اب آپ کیٹس کی ODES کو اپنے ٹیپ ریکارڈ پر سن سکتے ہیں۔ ہر گھر میں شاعروں کی کتابوں کے ساتھ ساتھ شاعروں کی ریکارڈز بھی بسائی جا سکتی ہیں۔ خود شاعروں کا کلام بھی ان کی آواز میں ریکارڈز میں ملتا ہے۔ پتہ نہیں اس انقلاب کا اثر خود شاعری پر کیا پڑے گا۔ البتہ اتنی بات تو کہی جا سکتی ہے کہ شاعری کے سماعی اور تقریری ہونے سے اسلوب کے زیادہ براہِ راست، ڈرامائی، صاف شفاف، متحرک اور غنائی ہونے کے امکانات تحریر وطباعت کے دائرہ میں محدود رہنے سے کہیں زیادہ ہیں۔ مغرب میں جب نئے شاعروں نے شاعری کا عوام کے ساتھ از سرِ نو براہِ راست رشتہ قائم کرنے کے لیے اپنے کلام کو کافی ہاؤسوں اور شراب خانوں میں سنانا شروع کیا تو لازمی طور پر ان کے لب ولہجہ اور آہنگ میں بھی فرق پیدا ہوا۔ لیکن آرٹ کو ایک PERFORMANCE سمجھنے کا نتیجہ اگر

ایک طرف یہ ہوا کہ آرٹ ہنگامی اور عارضی بنا تو دوسری اس میں شخصیت پرستی کا عنصر پیدا ہوا ادب اور آرٹ بنیادی طور پر ایک تسلسل ہے اور پائداری اور دائمیت کی قدروں پر قائم ہے۔ جب کہ اواں گارد کا زیادہ تر آرٹ لمحاتی اور ہنگامی ہے۔ پاپ آرٹ کی پہلی بغاوت تو تاریخ کے خلاف ہے۔ ان کے لیے تاریخ محض بکواس ہی نہیں بلکہ کباڑ خانہ ہے۔ پاپ کلچر فی الحقیقت نوجوانوں کا کلچر ہے اور نوجوان ماضی اور مستقبل کی بجائے حال میں جیتا ہے۔ پاپ کلچر کی اگر کوئی قدر ہے تو محض تغیر۔ زندگی آرٹ لباس اور سجاوٹ کا ہر اسلوب اور ہر انداز راتوں رات بدلا جا سکتا ہے اور جہاں تبدیلی اتنی فوری ہو وہاں نوستالجیا اور آرزومندی کا تو کوئی سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ چنانچہ اواں گارد میں نوستالجیا اور آرزومندی نہیں بلکہ حالیہ اور موجود لمحہ میں حواس کی تسکین کا سامان تلاش کرنے کی کوشش ہے۔ اس تسکین کے ملتے ہی لمحہ بیکار ہو جاتا ہے اور اسے یاد کرنے اور اس پر سوچ بچار کرنے کی بجائے بہتر ہے کہ دوسرے لمحہ اور دوسرے تجربہ کی طرف قدم بڑھایا جائے۔ تھیٹر کو آپ گھر نہیں لے جا سکتے لیکن جس ڈرامے کو تھیٹر پیش کرتا ہے وہ آپ کے قبضے میں ہوتا ہے لیکن وقوعہ اگر تھیٹر ہے تو ایسا تھیٹر ہے جس کی سکرپٹ سے آپ محروم رہتے ہیں۔ تجربہ سے باہر نکلنے کے بعد آپ اس کی بازآفرینی نہیں کر سکتے، اسی لیے وہ حوالہ کا کوئی نقطہ فراہم نہیں کرتا۔ حوالوں کے نقاط کی عدم موجودگی میں فکر و خیال کی راہیں مسدود ہو جاتی ہیں اور آدمی تجربات کا انبار بن سکتا ہے لیکن ان تجربات کو کوئی فکری خاکہ یا قدروں کے نظام میں بدل نہیں سکتا۔ اواں گارد کے بعض حلقوں میں شخصیت پرستی پر جو زور ملتا ہے وہ بھی نتیجہ ہے آرٹ کو PERFORMANCE سمجھنے کا۔ بعض ماہرین نفسیات کے نزدیک آواز انسان کی شخصیت کا سب سے گہرا اظہار ہے۔ ایک دل چسپ کتاب میں میں تو شاعرانہ اسلوب کی خصوصیات کا رشتہ براہ راست شاعر کی آواز سے جوڑا گیا ہے۔ یہی نہیں بلکہ عمل معکوس کے ذریعہ ملٹن یا کسی اور کلاسیکی شاعر کے اسلوب کے مطالعہ کے ذریعہ یہ تک قیاس کرنے کی کوشش کی گئی ہے کہ ملٹن کی آواز کیسی ہو گی۔ میں نے ہمیشہ یہ محسوس کیا ہے کہ سردار جعفری کی شخصیت کو جو چیز اتنی دلنواز اور پرکشش بناتی ہے اس میں ان کی خوب صورت آواز کو بڑا دخل ہے۔ میں یہ بھی سوچا کرتا ہوں کہ اگر ان

کی آواز پتلی ہوتی تو شاید ان کی شاعری کا وہ رنگ و آہنگ نہ ہوتا جو کہ ہے۔ لیکن یہ محض تاثرات ہیں کوئی سوچی سمجھی رائیں یا منطقی خیالات نہیں۔ بہر حال اواں گارد کے بعض حلقوں نے شاعری میں شاعر کی شخصیت پر جو زور دیا تو یہ بھی کوئی نئی بات نہیں تھی۔ شاعروں کی شخصیت پر زور دینے والے نقّادوں اور فنکاروں کی کبھی کمی نہیں تھی۔ پکاسو نے تو صاف کہا تھا کہ اہمیت اس بات کی نہیں کہ فنکار کیا کرتا ہے بلکہ اِس بات کی ہے کہ فنکار کیا ہے۔ یہ فنکار کی اندرونی کش مکش، اس کا جذباتی اور روحانی خلفشار، اس کا کرب اور اس کا درد ہے۔ جو فن کو معنی بخشتا ہے اور فن پارہ ایک غیر شخصی شبیہ نہیں ہوتا بلکہ ایک ایسی بوتل ہوتا ہے جس میں فنکار کا جن قید ہوتا ہے اور ہمیشہ ہماری کوشش یہ ہوتی ہے کہ بوتل کو توڑ کر جن کو دیکھیں اور اسے سمجھیں۔ جس وافر پیمانہ پر سوانحی تنقید لکھی گئی ہے وہ خود اِس خیال کی ایک حد تک تصدیق کرتی ہے۔ ادب میں غیر شخصی آرٹ کا جو تصوّر رہا ہے اور جسے میں قبول کرتا ہوں اس سے میں سردست بحث نہیں کروں البتہ اتنا کہونگا کہ خود ایلیٹ شخصیت کا انکار نہیں کرتا بلکہ وہ تو نہایت واضح طور پر کہتا ہے کہ شخصیت سے گریز کے معنی کیا ہیں یہ وہی شخص سمجھ سکتا ہے جس کی کوئی شخصیت ہو۔ بہر حال جیسا کہ فادر اونگ نے بتایا ہے کہ نظر چیزوں کی سطح کو پیش کرتی ہے جب کہ آواز ان کے اندرون کو۔ آواز ایک آدمی کا دوسرے آدمی سے خطاب ہے، آواز اندرونی لرزشوں کے بغیر ممکن نہیں۔ گویا آواز ایک آدمی کے اندرون سے دوسرے آدمی کے اندرون میں سفر ہے۔ ونڈھم لیوس نے مک لوہان اور فادر اونگ کے بھی کئی برسوں پہلے متضاد تصوّرات کا ایک تقابلی خاکہ اس طرح پیش کیا تھا۔ اچھی چیزیں ہیں مکان SPACE ، آنکھ، روشنی، سطح، فنِ تعمیر، اور ثبات۔ بری چیزیں ہیں وقت، کان، اندھیرا، اندرون، موسیقی اور تغیّر۔ اِدھر چند سال قبل جب کہ میں ابن حسین کے نام سے مضمون لکھا کرتا تھا میں نے سردار جعفری کے اس بیان کی تردید میں کہ شاعری پڑھنے کی نہیں بلکہ سنانے اور گانے کی چیز ہے ایک مضمون لحنِ داؤدی کے عنوان سے شبخون میں قلم بند کیا تھا اور یہ بتانے کی کوشش کی تھی کہ فنِ طباعت کی ایجاد کے بعد غنائی شاعری

کون سی تبدیلیوں سے گزری۔ یہاں بر سبیل تذکرہ میں صرف یہ عرض کرنا چاہتا ہوں کہ آواز اگر کان اندھیرا اور باطنیت کی طرف سفر ہے تو یہ سفر بھی سردار کے مزاج کے منافی ہے۔ بہر حال نئے اواں گارد نے جب یہ کہا کہ نظم وہ نہیں ہے جو کاغذ پر ہوتی ہے بلکہ نظم تو وہ ہوتی ہے جو شاعر یا مغنّی کی آواز سے زندہ ہوتی ہے تو گویا انھوں نے کاغذ پر چھپے ہوئے نظم کے الفاظ کو سنگیت کے NOTATIONS میں بدل دیا۔ اب گویا یہ کہنے کے امکانات بھی بڑھ گئے کہ نظم جب سنائی یا گائی جاتی ہے تو اچھی معلوم ہوتی ہے لیکن کاغذ پر بے جان لگتی ہے۔ پاپ شاعروں کے نقّادوں کا بھی یہی کہنا ہے کہ ان سے غلطی اس وقت ہوئی جب انھوں نے اپنی نظموں اور گیتوں کو گانے اور سنانے کی بجائے چھپوانا شروع کیا۔ پھر تو وہ ادبی نقّادوں کے ہاتھوں حلال ہو کر رہ گئے۔ ہمارے یہاں شاعری کی سماعی اور تقریری روایت مشاعروں کے ذریعہ ابھی تک زندہ ہے لیکن ہم جانتے ہیں کہ حقیقی شاعر اور مشاعرہ باز شاعر میں کیا فرق ہوتا ہے۔ یہاں پر یہ بات بھی یاد رکھیے کہ فنکار کی شخصیت کو ماس میڈیا اپنے کمرشیل مقاصد کے لیے استعمال کرتا ہے۔ ماس میڈیا آدمی کو شخصیت میں بدلنے کے تمام گروں سے واقف ہوتا ہے۔ دراصل پاپ کلچر اور اواں گارد کا فن دونوں کمرشیل استحصال سے محفوظ نہیں رہ سکے ہیں۔ جب فنکار شخصیت میں بدل جاتا ہے تو لوگوں کی دل چسپی کا مرکز اس کا فن نہیں بلکہ اس کی شخصیت بن جاتی ہے۔ ٹیلی ویژن مثلاً شخصیت کو ابھارنے کے لیے کیمرے کو مختلف زاویوں سے پھیرتا ہے اور روشنی کو خاص ڈھنگ سے ترتیب دیتا ہے۔ ہماری کمرشیل تہذیب آدمی کے IMAGE پر زور دیتی ہے جس کی نہایت ہی گھناؤنی مثال ہمارے فلمی رسالے پیش کرتے ہیں۔ مارشل مک لوہان کا نعرہ ہے کہ میڈیم خود پیغام ہے مطلب یہ کہ پیغام کے موضوع یا مواد کی اتنی اہمیت نہیں جتنی اہمیت میڈیم جن طریقوں سے ہمارے حواس کو متاثر کرتا ہے اس بات کی ہے۔ مطلب یہ کہ اہمیت خیالات کی نہیں بلکہ اشخاص کی ہے۔ یہ نہ دیکھو کہ آدمی کیا کر رہا ہے بلکہ یہ دیکھو کہ آدمی کون ہے۔ سی ایس لیوس کا کہنا ہے کہ انسانی شخصیت تجزیاتی

نہیں بلکہ جذباتی ردِ عمل مانگتی ہے۔ کسی آدمی کو غیر شخصی معروضی اور تجزیاتی انداز میں گھورنا اس کی توہین کرنا ہے۔ اسے محض ایک شئے ایک تماشے میں بدل دیتا ہے۔ لیوس کہتا ہے کہ سماجی زندگی میں کیا اس سے بڑی بدتمیزی ممکن ہے کہ جو آدمی ہم سے خطاب کر رہا ہے ہم اس کے متعلق سوچیں بجائے اس کے کہ وہ جو کچھ کہہ رہا ہے ہم اس پر دھیان دیں۔

آرٹ کی دنیا میں شخصیت پرستی کا میلان ہمیشہ رہا ہے۔ لیکن جب ایک میلان کو ایک جمالیاتی فلسفہ کی شکل دی جاتی ہے تو نہ صرف یہ کہ اس میں غلو اور انتہا پسندی پیدا ہوتی ہے، بلکہ چونکہ میلان ایک تخلیقی رویہ اختیار کر لیتا ہے اس لیے فن کے ان اصولوں سے جو سینکڑوں سالہ تجربہ کی روشنی میں قائم کیے گئے ہیں اس کا تصادم ناگزیر ہو جاتا ہے اور جب ادبی نقاد اواں گارد کے دعوؤں کو ادبی تجربات اور جمالیاتی فلسفہ کی روشنی میں پرکھتا ہے تو ان کا تضاد اور کھوکھلا پن ظاہر ہو جاتا ہے۔ اواں گارد بھلے کہیں کہ وہ انسان کی چالیس ہزار سالہ جمالیاتی سرگرمی کے اصولوں کو غیر متعلق بنا رہا ہے ہیں لیکن ادبی نقاد تو یہی دیکھنے کی کوشش کرے گا کہ چار سالوں میں پھیلی ہوئی چار آدمیوں کی تخلیقی سرگرمی کی حقیقی قدر و قیمت کیا ہے' اور یہ بات وہ دیکھے گا اپنے پورے ادبی اور فنی تجربہ کی روشنی میں۔ یہ کوئی تعجب کی بات نہیں ہے کہ اواں گارد کا تمام دھاندلی پن ادبی روایت کو توڑنے میں کامیاب نہیں ہوا اور جہاں موسیقی، مصوری، مجسمہ سازی اور فنِ تعمیر میں ایسے اجتہادات کیے گئے ہیں کہ انھیں ماضی کی روایت کے پہلو میں جگہ دینا ممکن نہیں رہا، وہیں ادب اور شاعری کی دنیا میں ایسے اجتہادات اپنا لوہا نہیں منوا سکے۔ ادب تخلیق کرنا ہے تو ادب کے اصولوں پر ہی تخلیق ہو گا اور ادب کا بنیادی اصول ہے اس کے میڈیم کا مناسب استعمال۔ ادب کا میڈیم لفظ ہے اور لفظ آواز بھی ہے آکار بھی اور معنی بھی ہے۔ لفظ کے ان تین عناصر میں سے کسی ایک عنصر پر زور دینا یا معنی کو نظر انداز کر کے اسے محض آواز یا آکار کے طور پر ہی استعمال کرنا ممکن نہیں۔ معنی کے ساتھ ہی خیال کے ساتھ ہی شعور کا عمل دخل شروع ہو جاتا ہے۔ گویا ادب کا میڈیم بذاتِ خود فنکار کو اپنے قابو میں رکھتا ہے اور اسے بھٹکنے نہیں دیتا۔ نیم غنودگی کے

عالم میں آوازیں نکالی جاسکتی ہیں، کنواس پر رنگ بکھیرے جا سکتے ہیں، لیکن کاغذ پر الفاظ
تحریر نہیں کیے جاسکتے۔ بکھرے ہوئے رنگوں کو تصویر اور آوازوں کے مجموعہ کو نغمہ کہا
جاسکتا ہے لیکن بکھرے ہوئے الفاظ کو نظم نہیں کہا جاسکتا ہے۔ شاعری شعور کا پورا عمل
مانگتی ہے گو اس کا مطلب یہ بھی نہیں کہ شاعری میں غیر شعوری قوتوں کا کوئی عمل دخل
نہیں ہوتا۔ جیسا کہ ایلیٹ نے بتایا ہے کہ شاعری میں بہت کچھ شعوری بھی ہوتا ہے اور
بہت کچھ غیر شعوری بھی۔ لیکن شاعری بنیادی طور پر شعور کا عمل ہے۔ اسی لیے شاعری
میں آٹومیٹک اور میکانکی طریقۂ کار کبھی کامیاب نہیں ہوا۔ کمپیوٹر کے ذریعہ ادب کی
تخلیق ممکن نہیں۔ نیا اواں گارد دراصل جدید میکانکی آلوں کا مالک بننے کی بجائے ان کا
ادنیٰ غلام بن گیا ہے۔ بجائے اس کے کہ وہ مشین پر اپنے تخیل کو مسلط کرتا اس نے تخیل پر
مشین کی حکمرانی کو قبول کیا۔ مثلاً ایک صاحب کا کہنا ہے کہ ٹائپ رائٹر نظم کی تخلیق میں مدد
دے سکتا ہے کیونکہ شاعر اس کا استعمال اس طرح کر سکتا ہے جیسے ایک سنگیت کار
پیانو کا استعمال۔ ملک لوہان کا بھی کہنا ہے کہ ٹائپ رائٹر کے سامنے بیٹھے ہوئے شاعر کا تجربہ
ایک جاز سنگیت کار کے تجربہ کی مانند کسی چیز کو PERFORM اور COMPOSE کرنے کا
تجربہ ہوتا ہے۔ شاعری کی تقریری اور سماجی نوعیت پر اصرار کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ نظم
تحریر میں آئے بغیر براہِ راست ٹیپ ریکارڈ کی جاسکتی ہے۔ لیکن ایسی نظمیں جیسا کہ پہلے بتایا
گیا ہے تحریر میں بے جان معلوم ہوتی ہیں۔ تحریر میں شاعر جو نزاکتیں اور لطافتیں پیدا کر سکتا
ہے وہ تقریر میں ممکن نہیں۔ ایسی نظموں میں خطیبانہ آہنگ کے زیادہ ہونے کا خطرہ ہے
ایسے تجربات کیے جا سکتے ہیں لیکن ان تجربات کی پرکھ تو بہرحال ادبی اصولوں پر ہی ہوگی
اور نقاد یہ نہیں دیکھتا کہ نظم کیسے لکھی گئی ہے بلکہ یہ دیکھتا ہے کہ نظم کیسی ہے۔ اواں گارد طریقۂ کار کو بھی ایک قدر
سمجھتا ہے حالانکہ طریقۂ کار شاعر کا ذاتی معاملہ ہے اور وہ نظم کی قدر و قیمت متعین نہیں کرتا۔ غالب کے
ازار بند کو گرہ لگانے اور میر انیس کے چادر تان کر لیٹ جانے اور پھر مرثیہ ڈکٹیٹ کرانے
کے طریقۂ کار سے ہم اچھی طرح واقف ہیں۔ نقاد RECIPE کو نہیں بلکہ
END-PRODUCT کو دیکھتا ہے۔ آپ چاہے شراب کے نشہ میں نظم

لکھے یا حشیش کے نشہ میں، نقاد کا سروکار تو نظم سے ہے۔

ایلیٹ نے جب غیر شخصی آرٹ اور شاعر کے میڈیم ہونے کی بات کی تھی تو وہ فی الحقیقت ادب کی پوری روایت کے تجربہ کے پس منظر میں سوچ رہا تھا۔ وہ ادب میں شخصی عنصر کا انکار نہیں کرتا بلکہ شخصیت کی اس چھاپ کا انکار کرتا ہے جو فن پارہ کو ایک قائم بالذات اور خودکفیل چیز بننے نہیں دیتی اور اس طرح فن پارہ پوری قوم کی دانشمندی کی تجسیم بننے کی بجائے محض فنکار کی شخصیت کی توسیع بن جاتا ہے، قطع نظر اس سے کہ فنکار کی شخصیت اس قابل ہے بھی یا نہیں کہ اس کا اظہار ادب میں مستحسن ہو۔ یہ کوئی تعجب کی بات نہیں کہ امریکہ کے بورژوازی سماج میں ہمیں یہ تماشا بھی دیکھنے کو ملا کہ سوپ کے ٹن پر فنکار کا آٹوگراف ٹن کو فن پارہ بنا دیتا ہے۔ آٹوگراف فنِ خطاطی کی طرح شخصیت کا اظہار ہے اور آٹوگراف کے روپ میں یہ گویا فنکار کی شخصیت کی چھاپ ہے جو کسی بھی چیز کو فنی تخلیق میں بدل دیتی ہے۔ ایک صاحب نے تو کورے کنواس ہی کو تصویر کہا اور لوگوں نے اسے تصویر کے طور پر قبول بھی کیا کیونکہ کورا کنواس "ان صاحب" سے متعلّق تھا۔ گویا اب تو فن کے بغیر بھی آدمی فنکار بن سکتا ہے۔ فن کار کا آٹوگراف، کورا کنواس، انگوٹھے کا نشان ہر چیز فن پارہ ہے کیونکہ فن کار کی شخصیت کا نشان ہے۔

جس طرح سائنس مذہب کے لیے ایک زبردست چیلنج بن کر آیا تھا اور ایک زمانہ تھا جب کہ فکر و فلسفہ کا اہم ترین موضوع سائنس اور مذہب کی باہمی پیکار تھا، لگ بھگ کچھ اسی قسم کی صورتِ حال ہمارے زمانہ میں سائنس نے ادب کے لیے پیدا کی ہے۔ جدید فنکاروں کے سامنے یہی مسئلہ نہیں کہ سائنس کی بنائی ہوئی دنیا کو کیسے قبول کیا جائے بلکہ اس سے بھی زیادہ اہم مسئلہ یہ ہے کہ سائنس اور ٹکنولوجی کی دنیا میں ادب کو کس طرح زندہ رکھا جائے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ہم تہذیب و تمدّن کے ایک ایسے دور میں داخل ہو رہے ہیں جو پچھلے تمام ادوار سے اس قدر مختلف ہے کہ تہذیبی، تمدّنی اور روحانی زندگی کے وہ تمام اسالیب جنھیں انسان نے ہزاروں سالہ ارتقاء کے دوران پروان چڑھایا تھا اب ازکار رفتہ ہو چکے ہیں، یا ہو رہے ہیں، اور اب

اور آرٹ بھی مذہب کی طرح ہی سائنس کی یلغار کے مقابل ایک ہاری ہوئی جنگ لڑ رہے ہیں۔ کہا نہیں جا سکتا اس جنگ کا انجام کیا ہو گا۔ شاعری زندہ رہے گی یا نہیں۔ ادب اور آرٹ وہ کام کرتے رہیں گے یا نہیں جو اب تک وہ کرتے آئے ہیں۔ ادب مذہب کی طرح میدان جنگ کا بڑا حصّہ سائنس کے سپرد کر چکا ہے اور زیادہ محدود سکڑے اور سمٹے ہوئے حصار میں مدافعانہ جنگ لڑ رہا ہے۔ وہ لوگ جو ادب کی کلاسیکی روایت کے پاس بان ہیں ان کا دائرہ محدود سے محدود تر ہوتا جا رہا ہے۔ نیا اواں گارد محسوس کرتا ہے کہ نہ تو اس روایت کو بچایا جا سکتا ہے نہ اسے بچانے میں کوئی فائدہ ہے۔ وہ اس روایت کے سامنے پیٹھ کر کے کھڑا ہو جاتا ہے اور ادب کی جنگ ادب کے ہتھیاروں سے لڑنے کی بجائے سائنس کے ہتھیاروں سے لڑنے لگتا ہے۔ یعنی بجائے اس کے کہ سائنس کے مقابلہ میں ادب کی قدروں کو پیش کرے، وہ ادب اور آرٹ کو بچانے کے لیے سائنسی قدروں کو قبول کرتا ہے۔ وہ محسوس کرتا ہے کہ ادب کے کلاسیکی پیمانوں کا دور ختم ہوا اور ٹکنولوجیکل عہد میں ادب کو زندہ رہنا ہے تو ادب اور آرٹ کے پرانے طریقۂ کار کو گلے سے لگائے رکھنے کی بجائے ان نئے طریقوں کو اپنانا ہو گا جو سائنس کی نئی ایجادات کی وجہ سے ہمارے لیے ممکن بنے ہیں۔ مثلاً ریڈیو اور ٹیلی ویژن سے اجتناب کی بجائے ہمیں یہ سوچنا ہو گا کہ ان چیزوں کا استعمال ادب اور آرٹ کے لیے کیسے کیا جائے۔ یا مثلاً کمپیوٹر سے بدکنے کی بجائے ہم کمپیوٹر سے نظمیں کیوں نہ لکھوائیں۔ یا مثلاً ٹیپ ریکارڈ کی ایجاد کے بعد نظم کی تخلیق کے جو میکانکی امکانات پیدا ہوئے ہیں، اُن سے فائدہ کیوں نہ اٹھایا جائے۔ یا فنکار آرٹ کی تخلیق میں خود کو آرٹ تک کیوں محدود کرے۔ مصوّری رنگ، کنواس اور موئے قلم تک ہی کیوں محدود رہے۔ تصویر پر پھٹا ہوا جوتا، سائیکل کا ٹائر، دانت صاف کرنے کا برش، یا ٹن کا ڈبہ کیوں نہ لٹکا یا جائے۔ یا مثلاً کیا ضروری ہے کہ موسیقی صرف ساز کی آوازوں سے پیدا ہو۔ ریل کی سیٹی موٹر کے ہارن، اور شہر کی ملی جلی آوازوں کے شعور وشغب کو بھی ساز کی آوازوں کے ساتھ کیوں نہ ملایا جائے۔ یا مثلاً کیا ضروری ہے کہ ڈراما محض الفاظ عمل اور کردار کا

مجموعہ رہے۔ وہ ایک وقوعہ ایک تابلو، ایک SPACTACLE کیوں نہ بنے، یا مثلاً نظم پڑھنے کی چیز ہی کیوں ہو، فنِ تعمیر کی طرح دیکھنے کی چیز بھی کیوں نہ بنے ادب اور آرٹ کی دنیا میں جو یہ ہزاروں قسم کے مثلاً" وجود میں آتے ہیں وہ نتیجہ ہیں آرٹ کی کلاسیکی روایت کو مکمّل طور پر مسترد کرنے اور تخلیق فن کے نئے طریقوں کو اپنانے کا۔ سی پی سنو نے جب دو کلچر کی بات کی اور فنکاروں کو سائنس پڑھانا شروع کیا تو اس کے خلاف ایف آر لیوس اور سوسان سونتاگ دونوں کمربستہ ہوئے۔ لیوس کلاسیکی روایت کے تحفظ کی خاطر لڑتا رہا۔ سوسان سونتاگ کو کلاسیکی روایت میں دل چسپی نہیں تھی۔ اس کا کہنا یہ تھا کہ آرٹ اور سائنس میں اب فرق رہا ہی کہاں ہے۔ آرٹ سائنس کے تمام طریقوں اور ایجادوں کا استعمال کر رہا ہے۔ سوسان سونتاگ نے تو یہاں تک کہا کہ آج کا آرٹ اب اتنا آسان بھی نہیں رہا۔ یعنی اسے سمجھنے کے لیے اب اتنی ہی محنت اور کاوش کرنی پڑتی ہے جتنی کہ سائنس کو سمجھنے کے لیے۔ سوسان سونتاگ سی پی سنو کو بہت اہمیت نہیں دیتی لیکن یہ حقیقت ہے کہ وہ سائنس اور ٹکنولوجی کو ضرورت سے زیادہ CONCESSIONS دیتی ہے اور ادب اور آرٹ کی قیمت پر دیتی ہے، جب کہ لیوس اور اس کی روایت کے نقاد ادبی روایت کے تحفظ میں ادب کی قیمت پر سائنس کو کوئی رعایت دینے کے روادار نہیں۔ سوسان سونتاگ نئے اواں گارد کی محتسب نہیں بلکہ پرجوش مفسر ہے اور یہ کوئی تعجب کی بات نہیں کہ نیا اواں گارد لیوس اور ایلیٹ سے بھی بہت زیادہ خوش نہیں۔ وجہ یہ ہے کہ ایلیٹ اور لیوس کی روایت نے ابھی دم نہیں توڑا، یہی نہیں بلکہ وہ اور زیادہ توانا ہوئی ہے۔ یہ روایت اس بات پر زور دیتی ہے کہ آرٹ کیا ہے، جب کہ نیا اواں گارد اس بات پر زور دیتا ہے کہ آرٹ کیا نہیں ہے۔ نئے اواں گارد کی بغاوت مروجہ اسالیب اور روایتی طریقۂ کار کے خلاف ہی نہیں بلکہ ان بنیادوں کے خلاف ہے جن پر آرٹ تخلیق ہوتا ہے۔ صاف بات ہے کہ نئے آرٹ کو محض اس کے دعووں پر قبول نہیں کیا جا سکتا۔ اس کی پرکھ کے لیے تنقیدی قدروں کے ایک نظام کی ضرورت پڑتی ہے۔ یعنی ہمیں اواں گارد کی تخلیقات کی پرکھ کرنی ہی ہے تو ہمارا آرٹ کا جو کچھ تجربہ رہا ہے اس کی روشنی میں

تنقیدی قدروں کے ایک نظام کو تشکیل دینا پڑتا ہے۔ یہ نظام اقدار جامد اور گٹھل نہیں ہوتا بلکہ نئے تقاضوں کے مطابق اس میں کمی بیشی ہو سکتی ہے۔ لیکن اس نظام میں آپ چاہے ایسی تبدیلی روا رکھیں، یہ آرٹ کے پچھلے تجربات (جو باہم مل کر آرٹ کی روایت کی تخلیق کرتے ہیں) کی نفی نہیں کرتا۔ روایت پسند نقّاد اواں گارد سے محض اس وجہ سے جز بز نہیں کہ وہ روایتوں کو توڑتا ہے، بلکہ اس کی بیزاری کی وجہ یہ ہوتی ہے کہ روایت شکنی کے باوجود شاید اسی وجہ سے وہ آرٹ تخلیق نہیں کر سکا۔ نقّاد بتاتا ہے کہ اس کی نظم یا ناول ایک نیا تجربہ سہی لیکن ایک ناول یا نظم کی حیثیت سے وہ ایک کمزور نظم یا ناقص ناول ہے۔ اس وجہ سے نہیں کہ نظم یا ناول نے شاعری اور فکشن کے اصولوں کی پابندی نہیں کی بلکہ اس وجہ سے کہ جو مقاصد فنکار نے اپنے سامنے رکھے تھے ان مقاصد کے حصول میں وہ ناکام رہی ہے۔ مثلاً یہ بتایا جا سکتا ہے کہ گنزبرگ کی شاعری میں جو خطابت، سطحیت، سہل پسندی، نثریت وغیرہ کمزوریاں اِدھر اُدھر دیکھنے کو ملتی ہیں وہ شاعر کے فنّی شعور کی ناپختگی کی دلیل ہیں۔ یا مثلاً یہ دکھایا جا سکتا ہے کہ راب گریئے کے دعوے اپنی جگہ برحق سہی لیکن اس کے ناول ناقص ہیں کیونکہ ناول میں وہ جو چیز پیش کرنا چاہتا تھا شاید وہ ناول کے میڈیم کے ذریعہ پیش نہیں کی جا سکتی۔ یا مثلاً یہ کہا جا سکتا ہے کہ انڈر گراؤنڈ شاعروں کی بغاوت کو سمجھا جا سکتا ہے لیکن اس سے اُن کی شاعری کا چھچھلا پن، عامیانہ پن اور سطحیت کو حق بجانب قرار نہیں دیا جا سکتا۔ اگر اواں گارد کا آرٹ خود آگاہ آرٹ ہے تو وہ لازمی طور پر خود آگاہ آرٹ کے نقائص کا حامل بھی ہوگا۔ آرٹ میں صنعت گری، ندرت پسندی، انفرادی ترنگ، شعبدہ بازی سے جو خرابیاں پیدا ہوتی ہیں وہ خرابیاں اواں گارد کے آرٹ میں بھی دیکھی جا سکتی ہیں اور دیکھی گئی ہیں۔ انھیں دیکھنے کے لیے ضروری ہے کہ نقّاد کی نظر قدیم و جدید آرٹ کے تجربات کی پروردہ ہو۔ اواں گارد کے دعووں سے گمراہ ہونے کی بجائے نقّاد کو چاہیئے کہ وہ ان کی غیر اطمینانی، تجسّس اور گمراہی سبھی کا جائزہ لے۔

نئے اواں گارد نے سائنسی اور ادبی کلچر، آرٹ اور نان آرٹ، بلند جبیں اور پست

جیسی، ہائی کلچر اور ماس کلچر، سنجیدہ اور غیر سنجیدہ کی تفریق کو ختم کرنے کی کوشش کی ہے۔ مصوّری، سنگ تراشی، موسیقی، رقص، فنِ تعمیر، فلم ٹیلی ویژن، جدید فلسفوں، سماجیات، انجینئرنگ اور الکٹرونکس میں سائنس اور آرٹ ہاتھ سے ہاتھ ملا کر چل رہا ہے۔ لیکن خود سوسان سونتاگ کو اس فہرست میں شاعروں اور ادیبوں کے نام شامل کرنے میں دشواری ہوئی ہے۔ اس نے قوسین میں صرف اتنی بات کہی ہے کہ چند شاعروں اور نثر نگاروں کو بھی اس میں شامل کیا جا سکتا ہے۔ سوسان سونتاگ کو شکایت ہے کہ اس نئے کلچر سے انگلینڈ اور امریکہ کے تمام دانشور بے خبر ہیں۔ ان کا کلچر کا تصوّر ابھی تک وہی ہے جو آرنلڈ نے دیا تھا۔ اواں گارد نے آرنلڈ کے کلچر کے تصوّر سے بغاوت کی ہے۔ سوسان سونتاگ کا کہنا ہے کہ جو چیز ادب کو امتیاز بخشتی تھی وہ اس کا موضوع CONTENT تھا جو رپورتاز اور اخلاقی محاکمہ دونوں کے عناصر لیے ہوئے تھا۔ اس کا کہنا ہے کہ آج کے زمانہ میں جو فنون زیادہ مقبول ہیں مثلاً موسیقی، رقص، مصوّری، فنِ تعمیر، (نئی)، فلم، سنگ تراشی وغیرہ ان میں موضوع کا عنصر نہ ہونے کے برابر ہے۔ یہ سرد آرٹ ہیں اور اخلاقیات سے پاک ہیں۔ یہ فنون بغیر کسی پریشانی کے سائنس اور ٹکنولوجی کی ایجادات سے فائدہ اٹھاتے ہیں۔ اس لیے ان فنون کے دائرہ میں دو کلچر کی بحث کے کوئی معنی نہیں رہتے۔ کلچر کے آرنلڈ کے تصوّر اور ادب اور شاعری کے کلاسیکی تصوّر سے سوسان سونتاگ کی برہمی کی وجہ صاف ہے۔ دراصل نیا اواں گارد چاہتا ہے کہ ادب اور شاعری کو بھی وہ موسیقی اور مصوّری ہی کی طرح اخلاقیات اور موضوع کے جھگڑوں سے نجات دلائے۔ آخر ایک نظم اور ایک ناول ایک راگ اور ایک تصویر کی طرح آرٹ OBJECT کیوں نہیں بنتی۔ یہ گویا شعر محض کے تصوّر کی تجدید ہے۔ لفظ کو محض آواز اور رنگ کے طور پر استعمال کرنے کی کوشش۔ لیکن لفظ محض آواز اور آکار نہیں، معنی بھی ہے۔ مصوّری کا موضوع درخت بیل چٹان یا مل کی چمنی ہو سکتا ہے لیکن ادب اور شاعری کا موضوع تو انسان ہی رہا ہے، اور انسان بنیادی طور پر ایک اخلاقی جانور ہے۔ لفظ کو جہاں آپ نے اس کے معنی کے ساتھ استعمال کیا وہیں انسان اپنے پورے جذباتی اور اخلاقی ڈائمنشن کے

ساتھ ادب میں آموجود ہوا۔ گویا ادب پر خود اس کا میڈیم چند قیود لگاتا ہے۔ ادب کا میڈیم جب تک زبان ہے تب تک اسے سنگیت اور مصوّری میں بدلا نہیں جا سکتا۔ اسی لیے دوسرے فنون میں اواں گارد کی اتنی سب دھما چوکڑی کے باوجود۔ شاعری کے میدان میں انھیں کھل کھیلنے کے مواقع نہیں ملتے۔ ادبی اور شعری روایت کی سخت جانی اور TENACITY بھی دیکھنے کے قابل ہے۔ ادب دوسرے فنون کے اصول اقدار اور طریقہ کار تک کو قبول نہیں کرتا۔ NEW LAOCOON کے مباحث کی تجدید کے باوجود ادب سنگیت اور چترکلا کے اصولوں کو اپنے اصول بنانے پر رضا مند نہیں۔ آرنلڈ سے سوسان سونتاگ کی اور پورے کلاسیکی تصوّرات ادب سے اواں گارد کی برگشتگی کی وجہ یہی ہے کہ مصوّری سنگیت اور فنِ تعمیر کے سٹیج پر وہ جو کرتب دکھایا کرتے ہیں ادب اس کی اجازت نہیں دیتا۔ تصویر اور مجسمہ آرٹ آبجیکٹ ہے۔ نظم نہیں ہے کانکریٹ شاعری والے چاہے اتنی کوشش کریں نظم دیکھنے کی چیز کبھی نہیں بنے۔ جب تک ادب اور شاعری کا میڈیم نہیں بدلتا ادب اور شاعری کی روایت سے مکمّل انحراف ممکن نہیں۔ انحرافی رویّہ اپنی انتہا کو پہنچ کر خود باغی کو تھکا دیتا ہے۔ اواں گارد کی بغاوتیں رقصِ شرر سے زیادہ ثابت نہیں ہوتیں اور روایت کا شعلہ بدستور جلتا رہتا ہے۔ ہائی کلچر اور ماس کلچر کا فرق ابھی بھی جاری ہے۔ انٹی آرٹ کے باوجود یہ آرٹ ہی ہے جو لوگوں کو اپنی طرف کھینچتا ہے۔ بلند جبیں پست جبیں کے ساتھ ابھی بھی مفاہمت نہیں کر سکا۔ تصویر میں چاہے آپ جوتا لٹکائیں، اور سنگیت میں چاہے آپ ہارن اور پہیوں کا شور و شغب پیدا کریں، یہ محض تجربات ہی رہتے ہیں، تخلیقی قدر نہیں بن پاتے۔ ادب اور شاعری میں تمام دھاندلی پن کے باوجود ادب کا بڑا اور قابلِ قدر حصّہ ادب کے روایتی اصولوں ہی پر تخلیق ہوا ہے۔ وہ ہزاروں اہم ناول افسانے ڈرامے اور نظمیں جو پچھلے پانچ پچاس برس میں لکھے گئے ہیں وہ ایسے نہیں ہیں کہ ان کے خد و خال کو ہم پہچان نہ سکیں۔ تمام جدّت طرازیوں کے باوجود آج کا ناول بھی بالزاک ڈکنز اور ٹالسٹائی کی روایت کا ناول ہے۔ تمام ندرت پسندیوں کے باوجود آج کی نظم بھی ڈن، کیٹس اور ایلیٹ کی روایت کی نظم ہے۔

اس سے ایک ہی بات ثابت ہوتی ہے۔ جو دوسرے فنون میں ممکن ہے وہ ادب کے فن میں ممکن العمل نہیں۔

ایک طرف تو اواں گارد آرٹ میں شخصیت پرستی کی بات کرتے ہیں دوسری طرف سوسان سونتاگ جدید آرٹ کی غیر شخصی معروضیت اور کلاسیکی علیٰحدگی کی بات کرتی ہیں۔ جدیدیت کو تو رومانی فینومینا بھی بتایا جاتا ہے اور مخالف رومانی بھی۔ بات صرف اتنی سی ہے کہ آٹومیٹک اور میکانیکی طور پر تخلیق کیے ہوئے آرٹ کا مقام پیدا کیا جائے۔ وہ آرٹ آبجیکٹ جو عوام کے تصرّف کے لیے وسیع پیمانہ پر کارخانوں میں مینیو فکچر کیے جاتے ہیں انھیں غیر شخصی معروضیت اور کلاسیکی علیٰحدگی کے نام پر آرٹ کا مقام دیا جائے۔ یہ پورا رویہ مضحکہ خیز ہے۔

اس میں شک نہیں کہ آرٹ محض اخلاقی نہیں ہوتا۔ یہ بھی حقیقت ہے کہ ہمارا اخلاقی ضمیر ہمارے پورے شعور کا ایک حصّہ ہے پورا شعور نہیں اور آرٹ شعور کی مختلف سطحوں کو چھوتا ہے۔ وہ ہمارے جذبات اور احساسات اور حسیّت کے مختلف پہلوؤں کو انگیز کرتا ہے۔ آرٹ گویا ہمارے پورے شعور کی توسیع ہے۔ اس لیے آرٹ کی بحث محض اس کی معنویت تک محدود نہیں رکھی جا سکتی۔ اس کا حسّی تاثر بذات خود اپنا مقام رکھتا ہے۔ اس طرح آرٹ کا تجربہ ہمارے شعور کو کسی نہ کسی طرح متاثر کرتا، بدلتا اور انگیز کرتا ہے۔ اور جیسا کہ بتایا جا چکا ہے شعور اخلاقی ضمیر کا مرادف نہیں۔ یعنی آرٹ کے لیے اخلاقی ہونا ضروری نہیں۔ وہ ایک حسّی اور جنونی تجربہ ہو سکتا ہے۔ یہ سب باتیں اپنی جگہ درست ہیں۔ یہ باتیں ایسی بھی نہیں کہ اواں گارد کو ہی پہلی بار سوجھی ہوں۔ علامت پسندوں خصوصاً ملارمے کے یہاں موضوع یا CONTENT سے بیزاری کی ایک وجہ یہ بھی تھی کہ وہ کسی نہ کسی طرح شاعری میں اخلاقیات سے دامن چھڑانا چاہتے تھے۔ یہ بات بھی یاد رکھیے کہ شیلی سے لے کر ایلیٹ اور کلائنتھ بروک تک اخلاقیات کے حامی تعلیمی اور تلقینی شاعری کی بات نہیں کرتے۔ بہر حال اواں گارد کی خالص شاعری کی بات کوئی نئی بات نہیں ہے۔ شاعری احساس اور جذبہ کا بیان

ہو سکتی ہے لیکن ضروری نہیں کہ احساس اور جذبہ اخلاقی ہو۔ لیکن چونکہ احساس اور جذبہ بہرحال انسان کا ہی ہوگا اور انسان ایک اخلاقی جانور ہے اس لیے خالص احساس کو بیان کرنے والی نظم بھی اخلاقی معنویت سے مکمّل طور پر پاک دامن نہیں ہو سکتی۔ ہوائیں باتیں کرنا اور شاعری کرنا دو الگ الگ چیزیں ہیں۔ مغرب میں پورے جدید ادب اور اواں گارد کے ادب کی تنقید بتا دے گی کہ شاعری چاہے اتنی خالص ہو اس پر تنقید کرتے وقت قدروں کو نظرانداز نہیں کیا جا سکتا۔ یعنی تنقید محض شاعری کا بیان DESCRIPTION نہیں ہوتی بلکہ اس کا VALUE-JUDGEMENT بھی ہوتی ہے۔ بیٹ نسل کے شاعر، اینگری ینگ مین، انڈر گراؤنڈ شاعروں کی تو پوری تنقید اخلاقی اور سماجی ہے کیونکہ ان کے تمام رویّے اخلاقی اور سماجی ہیں۔ خالص شاعری کے علم برداروں کی تنقید بھی اخلاقیات سے بے بہرہ رہ کر نہیں کی جاتی۔ انگریزی اور امریکی رسالوں میں کتابوں کے تبصرے آپ کو بتا دیں گے کہ فنکار کے خیالات اور جذباتی رویوں کا کیسا سخت محاسبہ ہوتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ ادب کی تنقید معنویت سے بحث کیے بغیر ممکن ہی نہیں۔ اس لیے اخلاقی ادب سے بیزاری کا بہانہ تراش کر ادب کو ہر قسم کے اخلاقی اور غیر اخلاقی CONTENT سے پاک نہیں کیا جا سکتا۔ خالص احساس کو جگانے والی شاعری کے نمونے ملتے ہیں لیکن ایسی شاعری خود اواں گارد کی شاعری کی کل کائنات نہیں۔ عمل میں تو ہم نے یہی دیکھا کہ ادب اور شاعری کے میدان میں قدم رکھیے اور خیالات تصوّرات اور اخلاقیات سے دامن آلودہ کیجیے۔ سنگیت اور مصوّری میں تو جسے سوسان سونتاگ نے SENSORY MIXES کہا ہے ممکن ہیں لیکن ادب اور شاعری میں ممکن نہیں۔ شاعری میں بھی ممکن سمجھئے لیکن میں یہ تسلیم کرنے کو تیار نہیں کہ شاعری کا حسّی تاثر اسی وقت ممکن ہے جب شاعر CONTENT کے مسائل سے بالکل دامن کش ہو جائے۔ بلیک اور ایلیٹ کی مثال ہمارے سامنے ہے۔ روحانی اور اخلاقی مسائل میں سر سے لے کر پیر تک ڈوبے ہونے کے باوجود ان کی شاعری کا پورا تاثر حسّی تاثر ہے۔ گویا شاعری میں مسئلہ خیال

سے نجات پانے کا نہیں بلکہ خیال کو IMAGE میں بدلنے کا ہے اخلاقی شاعری سے بیزاری اپنی جگہ ٹھیک سہی، لیکن آرٹ کے کلاسیکی تصوّر کو اس کے اخلاقی تصوّر کا مرادف قرار دینا سہل پسندی ہے اور سوسان سونتاگ اس کا شکار محض اس وجہ سے ہوئی ہے کہ وہ ادب اور شاعری میں بھی انہی خالص حسّی تجربات کی تلاش کرتی ہے جو موسیقی اور مصوّری بہم پہنچاتے ہیں۔ ادب اور شاعری اگر سائنس سے فائدہ نہیں اٹھا سکتے تو اس کی وجہ یہ ہے کہ وہ سماجی اور اخلاقی موضوع سے لدے ہوئے ہیں۔ اگر وہ بھی موسیقی اور مصوّری کی طرح سبکسار ہو جائیں تو الفاظ کے میڈیم کے ذریعہ آرٹ آبجیکٹ کی تخلیق میں سائنسی اور ٹکنولوجیکل ایجادات سے فائدہ اٹھایا جا سکتا ہے۔ سوسان سونتاگ کی یہ توقعات ابھی تک تو پوری ہوتی نظر نہیں آئیں۔

نئے اداں گارد کی جمالیات کا ایک دل چسپ پہلو مسرّت کی طرف ان کا رویّہ ہے۔ یہ تو ایک تسلیم شدہ حقیقت ہے کہ جدید آرٹ بڑی حد تک مشکل ہے۔ اس کا پڑھنا چٹان سے سر پھوڑنا ہے۔ اس سے لطف اندوزی کا تو سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ وہ کافی خشک اور بورنگ ہے۔ اواں گارد کا یہ کہنا ہے کہ آرٹ کا مقصد لطف و مسرّت فراہم کرنا نہیں ہے۔ ماضی سے ان کے انحراف کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ روایتی آرٹ لطف و مسرت بہم پہنچاتا تھا جب کہ جدید آرٹ اس معاملہ میں ANTI-MEDONISTIC ہے۔ لطف اندوزی کو وہ عیاری قرار دیتے ہیں۔ ان کے نزدیک آرٹ کا مقصد شعور کی توسیع اور حسّیت کی انگیز بت ہے۔ میں ان رایوں سے الجھنے کی بجائے صرف اتنا عرض کروں گا کہ جدید شاعری کے جو بہترین نمونے ہمارے سامنے آئے ہیں مثلاً رابرٹ لاویل اور ٹیڈ ھا کی شاعری، وہ اتنے ہی مسرّت بخش ہیں جتنی ایلیٹ اور ایٹس کی شاعری۔ اس سے روایت کے تسلسل کا اندازہ کیا جا سکتا ہے۔ مغرب میں شاعری سے بڑھتی ہوئی دل چسپی اس بات کا ثبوت ہے کہ شاعری چٹان سے سر پھوڑنے کا معاملہ نہیں کھلی شاعری، یا اعترافی شاعری یا برہنہ شاعری اتنی تو صاف ستھری اور دل چسپ ہے کہ ایزرا پاؤنڈ، ایلن ٹیٹ اور بیری مور تو ان کے سامنے ابہام کے کھردرے پہاڑ نظر آتے ہیں۔ ابہام اور مشکل پسندی کے

خلاف مکتبی نقّاد لڑتے رہے اور اس کا کوئی نتیجہ نہیں نکلا۔ ۱۹۵۰ء کے بعد انگلینڈ اور امریکہ میں چند شاعر نکلے اور ابہام اور مشکل پسندی کے قلعوں کو ایک ہی وار میں ڈھا کر رکھ دیا اور شاعری کو وہ کھلاپن، بلاوابستگی، اور سادگی عطا کی جو کلاسیکی شاعری کا جوہر ہے۔ شاعر اپنے تخلیقی تجربہ سے جو کام کرتا ہے وہ نقّادوں کی پوری فوج سے ممکن نہیں۔

نئے اواں گارد کے تجربات کا ایک پہلو جس نے لوگوں کو پریشان کیا ہے وہ تخلیق فن میں اٹکل پچّو طریقوں کا استعمال ہے۔ کیلی اور وارہال تصویریں بناتے بناتے اپنے کسی دوست، یا راہ چلتے آدمی، یا شہر کے کسی مالی کے ہاتھ میں برش دے دیتے ہیں تاکہ اس کا جیسا جی چاہے ویسے کنوا س پر رنگ چھڑکے۔ کیج اپنی موسیقی میں مختلف طریقوں سے ان گھڑ آوازوں اور راگوں کو شامل کرتا ہے۔ نقّاد کا سروکار عموماً تکمیل شدہ فن پارہ سے ہوتا ہے۔ وہ یہ دیکھتا ہے کہ فن پارہ کیسا ہے اور اپنی تکمیل شدہ شکل میں کیا تاثر چھوڑتا ہے۔ وہ عموماً اس بات سے سروکار نہیں رکھتا کہ فن پارہ کس طرح تخلیق ہوا ہے۔ وہ فنکار کے طریقۂ کار میں اسی وقت دل چسپی لیتا ہے جب یہ طریقۂ کار کسی نئی جمالیات یا نئے تہذیبی عقائد کی نشان دہی کرتا ہو۔ اٹکل پچّو طریقۂ کار سے تخلیق شدہ آرٹ کی تنقید مشکل ہے کیونکہ ایسے آرٹ میں کوئی تنظیم نہیں ہوتی۔ ایسا طریقۂ کار آرٹ کی تخلیق کی تکنک نہیں ہوتا بلکہ ایک جمالیاتی رویّہ کی علامت ہوتا ہے۔ اسے ایک مقصد کے حصول کا ذریعہ سمجھا جا سکتا ہے اور اس کی اہمیت اس وقت واضح ہوتی ہے جب یہ سوال پوچھا جائے کہ فنکار نے اس طریقۂ کار کو کیوں استعمال کیا۔ مثلاً اخبار کے تراشوں یا کسی آفس کے ویسٹ پیپر باسکٹ کے کاغذی کچرے کو جوڑ کر ایک افسانہ لکھا جا سکتا ہے۔ لیکن یہ افسانہ لکھنے کی تکنک نہیں۔ اس طریقۂ کار میں ہماری دل چسپی صرف اس بنا پر ہو سکتی ہے کہ ہم یہ سوال پوچھیں کہ فنکار اس ذریعہ سے کون سا مقصد حاصل کرنا چاہتا تھا۔ اس سوال کے جواب میں اواں گارد کی طرف سے جو جواب دیا جاتا ہے اس کا سروکار اس کائنات میں انسان کے مقام سے ہے۔ یعنی انسان، انسان کی فطرت اور اس کائنات میں انسان کے مقام کا ہمارا جو تصور ہوگا اس کے مطابق تخلیق فن کا ہمارا طریقۂ کار بھی ہوگا۔

Anti-Teleol ایسے آرٹ کو لیونارڈ میئر نے مخالف غایتی یا مخالف مقصدی آرٹ کہا ہے۔ اس کی کوئی سمت، کوئی مقصد، کوئی منزل نہیں ہوتی۔ یہ بس ہوتا ہے۔ یہ کہیں سے شروع ہو کر کہیں پر ختم نہیں ہوتا۔ یہ وقت کے پیمانوں کے مطابق ماضی سے مستقبل کی طرف حرکت نہیں کرتا۔ اس میں کہیں سے آنے، کسی سمت جانے، ترقی اور نشوونما کرنے کا سوال پیدا نہیں ہوتا۔ آپ دیکھیں گے کہ یہ محض تکنک کا سوال نہیں یہ انسان کے ہمارے مروجہ اور روایتی تصوّر سے مکمّل انحراف کا سوال ہے۔ اس مخالف مقصدی آرٹ کا وجودیت کے فلسفہ سے تو تعلّق ہے ہی لیکن وجودیت سے بھی کہیں زیادہ زین بدھزم کے فلسفہ سے وہ متاثر ہے۔

کیج (CAGE) جو جدید موسیقی کی مشہور شخصیت ہے اپنی کتاب SILENCE میں کہتا ہے کہ سنگیت کار کو آوازوں کو کنٹرول کرنے کی کوشش نہیں کرنی چاہئے۔ اسے اپنے ذہن کو موسیقی (اس کے عام فہم اور مروج معنی میں) سے پاک کرنا چاہیے اور آوازوں کو جیسی کہ وہ ہیں پانے کی کوشش کرنا چاہیئے اور انھیں انسان کے بنائے ہوئے نظریات اور جذبات کے اظہار کے ذریعہ کے طور پر استعمال نہیں کرنا چاہیئے۔ مخالف مقصدی جمالیات کا پورا تصوّر کیج کے ان الفاظ میں پوشیدہ ہے۔ مطلب یہ کہ آدمی کو آوازوں کو آوازوں کے طور پر سننا چاہیئے اور ان میں باہمی تعلّق اور ربط تلاش نہیں کرنا چاہئے۔ کیونکہ جب آوازیں ایک دوسرے سے مربوط اور ایک نظام کے تحت ایک دوسرے سے متعلّق یا رشتوں میں بندھی ہوئی ہوتی ہیں تو اپنا انفرادی اثر گنوا دیتی ہیں۔ جب مختلف آوازوں میں ترتیب پیدا کر کے انھیں ایک مرکب ساخت عطا کی جاتی ہے تو آوازیں اپنا انفرادی اور امتیازی حسن اور خصوصیت کھو بیٹھتی ہیں۔ آوازوں کی ترتیب اور سمت، نصب العین اور مقصد پیدا کرتی ہے، توقعات جگاتی ہے، پیش بینی اور پیشین گوئی کا جذبہ پیدا کرتی ہے۔ موسیقار کو ان تمام باتوں سے دور رہنا چاہیئے۔ ایک طریقہ جس کے ذریعہ آوازوں کی ترتیب سے پہلو بچایا جا سکتا ہے، اٹکل پچّو تکنک کو استعمال کرنے کا ہے۔ ادب میں نحوی ترکیب اور تنظیم سے احتراز کا مطلب ہے

پلاٹ کردار اور قوائد کے مقررہ رسوم سے احتراز۔ جدید افسانہ میں کہانی، کردار نگاری، زمانی اور مکانی تنظیم، زبان کا ترسیلی استعمال، جملوں کی نحوی اور صرفی ساخت، مقررہ خطوط پر عمل کی رفتار اور اسباب و علل کے رشتہ سے بے نیازی کا سبب بھی اسی جمالیاتی تصوّر میں تلاش کیا جا سکتا ہے۔ جدید شاعری میں ہئیت اور حرکت، نقطۂ آغاز اور نقطۂ اختتام کا فقدان بھی اس تصوّر کو سمجھنے میں معاون ثابت ہوگا۔ ہئیت اور ساخت کی ترتیب اور تنظیم سے پہلوتہی کا مقصد ایک ہی ہے کہ ہم آوازوں کو آواز، رنگوں کو رنگ کے طور پر سن اور دیکھ سکیں۔ سوال یہ ہے کہ کیا انھیں ایک ترتیبی ڈھانچہ اور خاکہ میں دیکھا اور سنا نہیں جا سکتا۔ شاید سنا جا سکے۔ لیکن میبرؔ کا کہنا ہے کہ کیا یہ حقیقت نہیں کہ جب چیزیں ایک دوسرے کے ساتھ ایک رشتہ میں بندھی ہوئی ہوتی ہیں اور باہم ایک تنظیم میں مربوط ہوتی ہیں تو ہم ایک چیز کے طور پر ان کا احساس کھو دیتے ہیں۔ اس نے ایک مثال دے کر سمجھایا ہے کہ ٹیلی ویژن یا ریڈیو میں جب کسی خرابی کی وجہ سے آوازوں کا نظام اور ترتیب بگڑ جاتی ہے تو پھر ہم چوں چاں سوں ساں پٹ پٹاخ کی آوازوں کو آوازوں کے طور پر سننے لگتے ہیں۔ یا پھر مثلاً تصویر میں جس شئے کی تصویر کشی کی گئی ہے وہ اگر دھندلی ہے تو پھر ہماری نظر یکایک رنگوں کو رنگ کے طور پر دیکھنا شروع کر دیتی ہے۔ مطلب یہ کہ آواز، رنگ، شئے اور وجود میں ہماری دل چسپی محض ان کی خاطر ہونی چاہئے۔ انھیں ہمیں اسی طرح دیکھنا چاہئے جیسے کہ وہ ہیں۔ فنکار کو چاہئے کہ وہ اپنے ذہن کو ان تمام روایتی تصوّرات اور نظامِ افکار سے پاک کرے جو چیزوں کے مشاہدے میں حارج ہوتے ہیں اور چیزیں جیسی کہ وہ ہیں انھیں دیکھے۔ اس کائنات میں غیر جانبدار اشیا کے بیچ، آدمیوں کے بیچ، آدمی کی جو صورتِ حال ہے آرٹ کو اس کی ایسی حقیقی اور سچی تصویر کشی کرنی چاہئے جو تمام مابعد الطبعیات اور فرسودہ خیالات سے پاک ہو۔ روایات۔ نظریات اور نظامِ افکار ایسی رکاوٹیں ہیں جنھیں فنکار کو دور کرنا ہے۔ مارک روتھکو ان رکاوٹوں کی مثالیں دیتے ہوئے کہتا ہے کہ یادداشت، تاریخ، اور اقلیدسی تعمیمات کے وہ جوہر ہیں جن سے خیالات کے چربے نکالے جا سکتے ہیں۔ لیکن کسی

خیال کو پیدا نہیں کیا جا سکتا۔ یہاں یہ خاطر نشین رہے کہ روتھکو ایک مصوّر ہے۔ روایات اور نظریات شر کی قوتیں ہیں کیونکہ وہ ہماری فکر اور عمل کی آزادی کو محدود کرتے ہیں ہمارے جذبہ احساس اور ادراک کو مفلوج کرتے ہیں اور انسان کو جسے فطرت کا ایک حصّہ ہونا چاہئے فطرت سے دور کرتے ہیں۔ کیج کا کہنا ہے کہ آرٹ کو زندگی کی تصدیق کرنا چاہیے۔ آرٹ کو انتشار میں تنظیم پیدا کرتے یا کائنات کو بہتر بنانے کی تجاویز پیش کرنے کی کوشش نہیں کرنی چاہئے۔ آرٹ کو تو جو زندگی ہم جیتے ہیں اس کی آگہی پیدا کرنی چاہیے۔ اور جیسے ہی ہم نے ہمارے ذہن اور ہماری خواہشوں کو راستہ سے ہٹایا اور زندگی کو اس کے طور پر حرکت کرنے دیا تو وہ نہایت شاندار بن جاتی ہے۔ ان خیالات پر ہندو فلسفہ اور زین بدھزم کے اثرات اتنے واضح ہیں کہ ان کی وضاحت کی ضرورت نہیں۔

ویسے تو وجودیت پسند بھی رسمیہ افکار، روایت اور نظریات کو ترک کرنے کی بات کرتے ہیں لیکن ان کے یہاں ترک کا سبب یہ نہیں ہے کہ وہ انسانی آزادی کو محدود کرتے ہیں بلکہ یہ ہے کہ اِن افکار اور نظریات کی وجہ سے فرد کی انتخاب کی ذمّہ داری محدود ہو جاتی ہے۔ ان کے برخلاف کیج کا مخالف مقصدی نظریہ احساس کی تازگی، تجربہ کی بلا واستگی اور انسان کی فطری اچھائی کے جوہر پر زور دیتا ہے۔ وجودیت پسندوں کا نظریہ گمبھیر اور تاریک ہے جب کہ کیج کے تصوّر میں امریکی انسان دوستی کی روشنی ہے۔

سماجی اور شخصی غایت پسندی TELEDLOGY کے خلاف ردّ عمل نے انٹی ناول کو پیدا کیا جس میں واقعات ایک کے بعد ایک رونما ہوتے ہیں لیکن اسباب و علل کے رشتہ سے منسلک نہیں ہوتے، بے سمت مصوّری کی تخلیق کی جس میں خطوط اور دائرے اور رنگ کسی عروجی یا مرکزی نقطہ پر نہیں پہنچتے، اور غیر حرکی ANTI KNIETIC سنگیت کو پیدا کیا جس میں سُر جذبات کا اشارہ نہیں ہوتے۔ راب گریٹے نے گوڈو کے انتظار کے متعلّق کہا تھا "ناٹک کا کردار سٹیج پر ہے اور یہ اس کی اوّلین خصوصیت ہے۔ وہ وہاں ہے۔" راب گریٹے کی ناولوں میں بھی مناظر تبصرہ اور تجزیہ کی کوشش کے بغیر پیش کیے جاتے ہیں۔ گویا مناظر ہیں۔ تصویر ہے۔ گیت ہے۔ بس اس سے زیادہ کچھ نہیں۔

آرچی بالڈ ملکیش کی بات یاد کیجیے، نظم معنی نہیں رکھتی، بس ہوتی ہے. فن پارہ ہے اور آپ اس سے یگانگت پیدا کیجیے. اپنے شعور کو فن پارہ کے قریب لائیے اور دیکھیے کہ وہ کیسا حسّی تجربہ پیدا کرتا ہے، اور شعور کی سرحدوں کی کس طرح توسیع کرتا ہے. گویا سامعین اور ناظرین کو بھی فن پارہ پر کوئی ترتیب یا تنظیم عائد کرنے کی کوشش نہیں کرنی چاہیئے. جس طرح ہم بادلوں کی گرج، روتے ہوئے بچّے، مصروف آفس اور خاموشی کی آوازوں کو قبول کرتے ہیں اسی طرح سنگیت میں بھی آوازوں کو قبول کرنا چاہیئے. خاموشی بھی زندگی کا اتنا ہی جزو ہے جتنی کہ آواز. موت بھی وجود کی نفی نہیں بلکہ اس کا محض ایک تغیّر ہے. وجود اور عدم وجود متضاد حالتیں نہیں بلکہ ایک ہی چیز میں وقوع پذیر ہونے والی مختلف حالتیں ہیں. اس کے برعکس وجودیت پسندوں کے نزدیک وجود اور عدم وجود متضاد حالتیں ہیں اور موت نہایت ہی بھیانک حماقت ہے جو زندگی کو بے معنی بنا دیتی ہے. روزن برگ نے کہا ہے کہ کنواس کبھی خالی نہیں ہوتا. کیج نے موسیقی کا ایک کنسرٹ کیا تھا جس میں وہ پیانو کے سامنے خاموش بیٹھا رہا. خاموشی میں جو آوازیں آڈینس نے سنیں وہی ان کے لیے لحن داؤدی تھیں.

نئی جمالیات اسباب و علل کے رشتہ کا انکار کرتی ہے. اِس کے نتائج ہمیں تمام فنون میں نظر آتے ہیں. اس انکار کی بنیاد کائنات کو ایک تسلسل اور ایک اکائی کی صورت میں دیکھنے پر قائم ہے. اگر غور سے دیکھا جائے تو یہ اسباب و علل کا انکار نہیں بلکہ اس رویّہ کا انکار ہے جو کسی واقعہ کو الگ کرکے دوسرے واقعہ کا سبب قرار دیتا ہے. اِواں گارد کا کہنا ہے کہ چونکہ کائنات ایک اکائی اور تسلسل ہے اس لیے ہر واقعہ دوسرے واقعہ کے ساتھ باہمی طور پر عمل پیرا ہوتا ہے اور اس طرح ہر واقعہ سبب ہے. تمام چیزیں ایک دوسرے سے منسلک اور متعلّق ہیں. کثرت میں وحدت اور وحدت میں کثرت ہے. تاریخ وار واقعہ نگاری تجربہ کو مسخ کرتی ہے کیونکہ وہ واقعات کو اسباب و علل کے رشتہ میں پرو کر اس پر ایک ایسی منطق عائد کرتی ہے جو درست نہیں. تعلیل کے انکار کا مطلب ہے پیشین گوئی کے امکان کا انکار. ایک واقعہ دوسرے واقعہ کے بعد

آتا ہے لیکن ضروری نہیں کہ وہ دوسرے واقعہ کا سبب ہو۔ اب یہ نہیں کہا جا سکتا کہ اگر یہ بات وقوع پذیر ہوئی تو اس کا نتیجہ فلاں ہوگا۔ کوئی واقعہ کسی دوسرے کے وقوع پذیر ہونے کا ضامن نہیں۔ لہٰذا سلسلۂ واقعات بے معنی ہے۔ علّت و معلول اور پیشین گوئی اور پیش بینی کے انکار کا نتیجہ یہ ہوا کہ عقلی انتخاب بے معنی ہوگیا۔ آپ تخلیق فن میں جو طریقہ، کار چاہیں اپنا سکتے ہیں اور قاری اور ناظر کو بھی فن پارہ میں تسلسل یا ہم آہنگی کی جستجو کرنے کی بجائے اسے ٹھوس واقعات کے مجموعہ کے طور پر دیکھنا چاہیئے۔ اب اگر پیشین گوئی اور انتخاب غیر ممکن ہے تو ترسیل کے بھی کوئی معنی نہیں رہتے۔ کیونکہ ترسیل کا مطلب ہے کہ فنکار کو اس بات کا شعور ہو یا وہ اس امر کی پیش بینی کر سکے کہ قاری اس کے الفاظ سے کیا تاثر اخذ کرے گا اور اِس تاثر کو کیسے معنی پہنائے گا۔ اگر میں یہ نہیں جان سکتا کہ قاری کا تاثر کیا ہوگا تو پھر کسی بھی قسم کے تاثر کو پیدا کرنے کے کوئی معنی نہیں رہتے۔ اگر میں اٹکل پچّو طریقہ سے آرٹ تخلیق کرتا ہوں تو صاف بات ہے کہ میں نہیں جانتا اس آرٹ کا قاری پر اثر کیا ہوگا۔ قاری الفاظ میں جو کچھ دیکھتا ہے وہ اس کی شخصیت، ذہنی تربیت، آرزوؤں، امیدوں اور نامرادیوں نے اس کے ذہن کو جس طرح دیکھنا سکھایا اس طرح دیکھتا ہے۔ تعلیل کا انکار اس طرح فارم کا انکار بن جاتا ہے۔ ترسیل کا دار و مدار بھی ذریعۂ اظہار کی ترتیب ترکیب اور مروّجہ قواعد کی پابندی پر ہے۔ یہ کمزور ہوئے تو ترسیل کمزور ہوتی ہے۔ اٹکل پچّو طریقۂ کار انھیں کمزور کرتا ہے۔

ایک اور چیز جو نئے اواں گارد کو سمجھنے میں مشکل پیدا کرتی ہے وہ اواں گارد کا زندگی کے ہر شعبہ میں عمل دخل اور زندگی کے ہر شعبہ کا انقلابی تبدیلیوں سے گزرنا ہے۔ دوسری جنگِ عظیم کے بعد یورپ اور امریکہ میں نہ صرف آرٹ کی دنیا میں بلکہ زندگی کے تمام اسالیب میں ایسی انقلابی تبدیلیاں آئیں کہ آرٹ ادب سماج اخلاق مذہب سیاست ہر چیز بڑبڑا کر رہ گئی۔ فن کے ایک شعبہ کو دوسرے شعبہ سے، زندگی کو فن سے، فن کو زندگی سے، فیشن کو فن سے، فن کو سیاست سے، سیاست کو احتجاج سے، احتجاج کو فن سے

غرض یہ کہ کسی بھی چیز کو کسی چیز سے الگ کر کے دیکھنا ممکن نہیں رہا۔ نوجوانوں کے کپڑے اور بال کی سٹائل بدلے، تفریحات بدلیں، مشاغل بدلے، اخلاقیات بدلے، ادب آرٹ سیاست مذہب اور جنس کی طرف ان کے رویّے بدلے، اور یہ تبدیلیاں اتنی زبردست، اتنی مسکت، اتنی حیران کن اور اس قدر وسیع پیمانہ پر تھیں کہ ان کا سمجھنا تو درکنار ان کا احاطہ تک کرنا غیر ممکن ہو گیا۔ زندگی کی ہر آن بدلتی ہوئی اس تصویر کو آدمی لفظوں میں قید بھی کس طرح کر سکتا ہے۔

تاریخ کے سٹیج پر پہلی بار نوجوان TEEN AGER ایک طاقت، ایک تحریک، ایک احتجاج، اور ایک واقعہ کی صورت میں نمودار ہوا۔ ٹیڈی بوائے، راکر ہپسٹر، بیٹ، ہپّی اس نوجوان کی مختلف شکلیں ہیں۔ تنگ پتلونیں، چمکدار جرسی، ایس ایس ٹوپی، میلے گندے سوئٹر، بھڑکدار شوخ رنگ قمیض، دیسی بدیسی کے پیرہن عجیب و غریب ڈزائن کی بنڈیاں، خرقہ، ہزار پیوند مینی سکرٹ، آر پار دیکھے جانے والے مہین سائے، ہاٹ پینٹ اور دوسرے ہزار قسم کے بوالعجب کپڑے اس کا لباس ہیں۔ بڑے بڑے گوگلز، بڑے بڑے آویزے، قبائلی زیورات، موتیوں کی مالائیں، پتلے جوڑے، موٹے کمر بند، طوق زنجیریں اور سلاسل، دیس بدیس کی انگوٹھیاں عقیق اور پتھر اس کا سامان آرائش ہیں۔ شراب، افیون، حشیش، ایل ایس ڈی، چرس اور گانجا اس کا نشہ ہیں۔ زین بدھزم، ویدانت، یوگ، دھیان، اس کا مذہب ہیں۔ غصّہ، احتجاج، بغاوت، انارکی اس کی تفریحات ہیں۔ لنگوٹی میں پھاگ کھیلنا، اپنے حال میں مست رہنا، ماضی اور مستقبل سے بے نیاز محض لمحوں میں جینا، احساس کی دھار پر چلنا، جبلّتوں کے طوفانوں میں بہنا، قدروں سے بے نیاز ہو کر تجربہ کی خاطر تجربہ میں شریک ہونا، اس کے جذباتی رویّے ہیں۔ آزاد جنس، کھلی جنس، اجتماعی جنس، شادی شدہ جنس، غیر شادی شدہ جنس، ہم جنس، کج رو جنس، بے راہ رو جنس، غرض یہ کہ ہر قسم کی جنس کی کھلی اور بے باک قبولیت اس کے جنسی رویّے ہیں۔ اسے نفرت ہے شہرت دولت، اقتدار، نام آوری، ترقی کوشی، اشیا اندوزی، عیّاری اور ستا بری سے۔ اسے

محبت ہے موتیوں رنگین پتھروں، پھولوں، سنہری بالوں، خوب صورت جسموں، محبت، امن اور انصاف کی قدروں سے۔ اس نے عالمی امن، سماجی انصاف، اور نسلی مساوات کی تحریکیں چلائیں۔ اس نے اپنی موسیقی، اپنی مصوری، اپنی فلمیں اور اپنا کلچر پیدا کیا۔ اس کلچر کے مختلف رخ اور مختلف پہلو ہیں۔ اس میں ایک توانائی ہے، حرارت ہے، زندگی ہے۔ اس میں وہ تمام کمزوریاں بھی ہیں جو ناپختہ ذہن اور نوجوانی کے ابال کا نتیجہ ہوتی ہیں۔ زندگی کے ہر شعبہ میں نوجوان کی بغاوت نے کیا گل کھلائے ہیں اس کا تجزیہ آسان نہیں۔ سماجیات اور نفسیات کے ماہر، کلیسا کے پادری، کلچر کے محافظ، ارباب سیاست، ادب کے نقاد، سبھی اس بغاوت کو سمجھنے، اس کے نتائج کا تخمینہ نکالنے، اور اس کی طرف ایک رویہ متعین کرنے کی کوشش کر رہے ہیں۔ البتہ اتنی بات تو کہی جا سکتی ہے کہ اس بغاوت نے سماج میں سے سوفسطائیت اور سنابری کا خاتمہ کیا، نسلی قومی اور طبقاتی شعور کو سُرنگ لگائی، اخلاقی سختی، سماجی درشتی، اور تہذیبی کرختگی کو دور کر کے لوچ لچک نرمی اور ملائمت پیدا کی۔ آج مغرب کے نستعلیق سے نستعلیق گھر میں چلے جائیے، بڑے بال، بڑی قلمیں، رنگ برنگے لباس، بیٹل کا سنگیت، پاپ آرٹ اور پاپ کلچر اور زندگی کا غیر سوفسطائی بے تکلف اسلوب، کہیں کم تو کہیں زیادہ پیمانہ پر لیکن ہر طبقہ اور ہر سماجی سطح پر اس قدر عام اور مقبول ہو چکا ہے کہ اسے نوجوانوں کے ایک عجیب و غریب فی نومینا کے طور پر دیکھا تک نہیں جاتا۔ اس میں شک نہیں کہ مغربی سماج ایک زبردست تہذیبی اور تمدنی بحران سے گزر رہا ہے اور یہ کہنا مشکل ہے کہ وہ اس بحران سے کس طرح باہر آئے گا اور جب باہر آئے گا تو اس کی صورت کیا ہوگی، لیکن اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ یہ ان قدروں کا بحران ہے جن پر ایک کام جو مادہ پرست استحصال اور سفاک تمدن کی تعمیر ہوئی تھی۔ اس تمدن کے خلاف بغاوت کے نتیجہ کے طور پر کم از کم اتنا تو ہوا کہ آدمی محسوس کرنے لگا کہ اس تمدن کے بخشے ہوئے اسالیب سے باہر رہ کر بھی آدمی زندگی گزار سکتا ہے۔ زندگی محض سماج کے دئے ہوئے PRESTIGE SYMBLS کو حاصل کرنے، ایک بڑے

مشین کے ادنیٰ پرزے کے طور پر جینے اور بے جان روایتوں اور رسوم کی پابندی کرنے کا نام تو نہیں۔ زندگی ایک حقیقت ہے، ایک تجربہ ہے، ایک واقعہ ہے — اور اسے دبی ہوئی گھٹن آلود فضاؤں میں سسک سسک کر بتانے سے تو بہتر ہے کہ آزاد کھلی فضاؤں کی طرف ایک زبردست قلانچ بھری جائے۔ سو نوجوانوں نے قلانچ لگائی۔ کچھ دور فضاؤں میں پرکاہ کی طرح تیرنے لگے، کچھ دھڑام سے زمین پر آگرے، لیکن کھلی فضاؤں کا تجربہ تھا فرحت ناک۔ اب زندگی کا جو بھی چلن ہوگا، جو بھی قرینہ بنے گا اس میں آزاد کھلی فضاؤں میں جینے کا تجربہ ایک اساسی قدر کی صورت ضرور موجود ہوگا۔ اتنی بات تو ہم دیکھ سکتے ہیں کہ آج کا نوجوان دولت شہرت، سماجی وقار اور اقتدار نام ونمود، اونچی ساکھ، لمبی ناک، بڑا مرتبہ، بڑا گھر، بنک بیلنس، قیمتی فرنیچر، قیمتی زیورات قیمتی لباس، بڑے بڑے وارڈراب، نوادرات، اشیا اندوختی، اور وہ کمر توڑ تگ ودو جو ان چیزوں کے حصول کے لیے کی جاتی ہیں، اسے حقارت کی نظر سے دیکھتا ہے۔ آدمی چاہے بڑے بال اور لمبی داڑھی رکھ کر ہپی بنے یا نہ بنے، لیکن اس کا اسلوبِ حیات پہلے کی نسبت زیادہ کشادہ، سادہ، اور آسودہ بن گیا ہے اور بڑی حد تک اس نے ان کشمکشوں سے نجات پالی ہے جو محض ایک سطحی اور کھوکھلی سماجی زندگی کے حصول کے لیے خود پر طاری کیے رہتا تھا۔ یہاں یہ بات خاطر نشان رہے کہ مغرب میں نوجوانوں کی اس بغاوت کو جس چیز نے ممکن بنایا ہے وہ صنعتی نظام کا لایا ہوا خوش حال سماج ہے۔ یہ بات طنزاً کہی جاتی ہے اور اس میں تھوڑی بہت صداقت بھی ہے کہ امریکہ میں غریب آدمی کی سی زندگی گزارنے کے لیے بھی لاکھوں روپے چاہئیں چمکدار بھڑکیلے لباس تو وہاں قدم قدم پر کوڑیوں کے مول بکتے ہیں، لیکن ملاحوں کی بساند مارتی جرسیوں کے لیے ہپیوں کو زیادہ دام بھی چکانے پڑتے ہیں اور زیادہ زحمت بھی اٹھانی پڑتی ہے۔ پاپ کلچر کا پورا فینومینا مزدور طبقہ کے نوجوانوں کا لایا ہوا تھا اور مغرب کی لفٹسٹ سیاسی جماعتیں اس نئی تہذیبی صورتِ حال سے خوش نہیں تھیں۔ پاپ کلچر کا ہائی کلچر پر حملہ اور انڈر گراؤنڈ شاعری کا شاعری کے مسلّمہ اصولوں اور معیاروں سے انحراف

ایسا نہیں تھا کہ مغرب کے ہائی کلچر کے رکھوالے اس سے خوش ہوتے۔ اس پورے دھاندلی پن کے خلاف مغرب میں ردِ عمل بھی بہت شدید ہوا۔ لیکن نوجوانوں کی شوریدہ سر بغاوت بھلا کسی کے روکے رکنے والی تھی۔ باڑھ پر آئی ہوئی ندی بہت سا خس و خاشاک بہالے گئی، کگارے کے درخت دھڑام سے گر گئے، جگہ جگہ پر شگاف پڑ گئے، اور محنت سے سینچے ہوئے کھیتوں میں گدلا پانی بھر گیا۔ پتہ نہیں زمین زرخیز ہوئی یا نہیں لیکن یہ حقیقت ہے کہ مٹی کی ساخت بدل گئی ہے اور نئی زمین سے اب جو بھی کونپل پھوٹے گی اس کا رنگ و روغن مختلف ہوگا۔ مصوّری، موسیقی، سنگ تراشی، اور فنِ تعمیر کی دنیاؤں میں ہم اس تبدیلی کو دیکھ سکتے ہیں۔ ڈراما شاعری اور ناول میں بھی نئی تبدیلیوں کو محسوس کر سکتے ہیں۔ ہمارے لیے مغرب کی زندگی میں پیدا ہونے والی ان تبدیلیوں کو سمجھنا ذرا مشکل ہے۔

مشکل اس لیے کہ ہمارے یہاں بھی تبدیلیاں آئیں لیکن الٹی ہو گئیں سب تدبیروں کا الاپ کرتے ہوئے۔ یہ اعتراض کہ ہماری جدیدیت مغرب سے آئی ہے بالکل بے بنیاد ہے۔ اگر مغرب سے آئی ہوتی تو اتنے برس زندہ نہ رہتی۔ آج چالیس سال ہونے آئے اس کا بڑھاپا بدستور قائم ہے۔ مغرب میں تو رجحانات آن کی آن بدلتے ہیں۔ یہ تو ہمارے ملک کا دستور ہے کہ ہم کسی چیز کو نہ فطری طور پر پیدا ہونے دیتے ہیں نہ فطری موت مرنے دیتے ہیں۔ ترقی پسندی کو دیکھیے۔ مجاوروں کی جھاڑ پھونک سے تو یہی لگتا ہے کہ صاحبِ کرامات کا فیض ابھی تک جاری ہے۔ نہ کسی بانجھ نے افسانہ جنا، نہ کسی نقّاد کا مضمون میٹرک پاس ہوا۔ نہ کسی شاعر کا قبض دور ہوا، لیکن فیض کا چشمہ جاری ہے۔ جدیدیت کو دیکھیے۔ اسقاط پر اسقاط ہو رہا ہے لیکن نقّاد بضد ہیں کہ علامتی افسانہ اور علامتی نظم پیدا کر کے ہی چھوڑیں گے۔ اس میں ادب کا قصور نہیں، ہمارے معاشرے کی یہی صفت ہے کہ کسی بھی طور بدلتا ہی نہیں۔ ہر چیز عود کر آتی ہے اور ایک قدم آگے بڑھانے کے لیے چار قدم پیچھے جانا پڑتا ہے۔ اس مستانہ روش نے کیا گل کھلائے وہ ہم روزانہ دیکھتے ہیں۔ چھوت چھات ہو یا فرقہ پرستی جہیز ہو یا کم سنی

کی شادی، تعلیم ہو یا غریبی، روزانہ مسائل حل ہوتے ہیں اور پھر وہیں کے وہیں۔ ہر چیز رینگتی رہتی ہے، گویا وقت ہی تھم گیا ہے۔ انجماد ہی انجماد ہے۔ اور جمود کو توڑنے کے لیے اواں گارد کی ضرورت پڑتی ہے جو ہمارے یہاں بڑھاپے کی اولاد کی مانند کمزور اور ناتواں پیدا ہوتا ہے۔ ایک قدم آگے بڑھانے کے لیے چار قدم پیچھے چلتا ہے۔ افسانہ کو دیکھیے۔ علامت تک پہنچنے کے لیے ٹیگور، سجاد حیدر یلدرم، خلیل جبران اور ادبِ لطیف کی بازآفرینی کی۔ معاشرتی تنقید کی افراط و تفریط کے بعد تنقید کا اگلا قدم ہئیتی تنقید کی طرف تھا۔ چار قدم پیچھے چلی تو ضائع بدائع، اور رعایتِ لفظی میں الجھی۔ زبان کی تنقید کے فرسودہ پیرائے کچھ نئے اضافوں کے ساتھ لوٹ کر آئے۔ طوطیانِ مکتب نغمہ طرازی بھول کر علم بیان کا درس دہرانے لگیں۔ تہذیبی اور ہئیتی تنقید عنقا ہو گئی اور ہاتھ میں حروف و اصوات کے چکرانے والے چارٹ رہ گئے۔ پاکستان میں صنعتی دور کا ادب پیدا کرنے کے لیے اسلامی ادب کا نعرہ بلند ہوا۔ اب پورے آدمی کی شاعری کرنے کے لیے کم از کم آدھا مسلمان بنا ضروری ٹھہرا۔ غزل ناسخیت کی طرف مڑی تو نظم کیلاش نواسی بنی اور قدیم اساطیر اور قدیم منتروں کا جاپ کرنے لگی۔

میں ترقی پسند نہیں ہوں اس لیے رجعت پسندی کا طعنہ نہیں دوں۔ میں جانتا ہوں کہ ادب میں روایت کی طرف مراجعت اور قدیم کی بازیافت کا سلسلہ چلتا ہی رہتا ہے۔ جب IMPASSE پیدا ہو جائے تو یوٹرن (U-TURN) بھی لینا پڑتا ہے۔ لیکن ہمارے لیے تو یہ U-turn گریز کا بہانہ بنا۔ جدید دور سے آمنا سامنا ہی ختم ہو گیا۔ جدید ادب میں ادیب کے اعصاب کا تو پتہ چلتا ہے، احساس کی خبر نہیں ملتی۔ کیا جدید ادب کو پڑھ کر ہم جدید فنکار کے یہاں کسی جدید حسیّت کا سراغ لگا سکے ہیں؟ فیشن پرستی عام ہو تو ویسے بھی احساس اپنی قدر کھو دیتا ہے شاید اسی سبب سے تنقید حسیّت کی بات نہیں کرتی اور اصوات کی خرافات میں بناہیں تراشتی رہتی ہے۔

نتائج ہمارے سامنے ہیں۔ ڈرامے کا نام و نشان نہیں۔ ناول مر چکا ہے، اور افسانہ صرف عذاب پہنچانے کے لیے زندہ ہے۔ البتہ جدیدیت کی ایک بڑی عطا ہے، انشائیہ۔

وہ بھی نہ ہوتا تو آپ ہی کہیئے ادب کے عطائی کہاں جاتے۔

تو بات دراصل یہ ہے کہ ہمارے یہاں جدیدیت کی تعمیر ہی میں اک صورت خرابی کی تھی۔ جدیدیت زندگی کی پارینہ اقدار کے خلاف سرکش نوجوانوں کی بغاوت نہیں تھی بلکہ مرتی ہوئی ترقی پسندی کے خلاف تھکی ہوئی ترقی پسندی کا انحراف تھا۔ تھکا ہوا آدمی تخلیق کی چلچلاتی دھوپ میں پا برہنہ سفر کا خطرہ نہیں مول لیتا بلکہ شجرِ سایہ دار کی پناہیں تلاش کرتا ہے۔ علامات، اسالیب، اساطیر اور حکایات کی چھاؤں تلے محض اپنی تھکن اتارنا چاہتا ہے اس نے خود کو اور دوسروں کو فریب تو یہی دیا کہ اسے نئے اسالیبِ اظہار کی تلاش ہے، لیکن نئے تخلیقی احساس کی عدم موجودگی میں اظہار کے نئے پیرایوں کی لگن ایک ایسی ہیئت پرستی میں انجام پذیر ہوتی ہے جو اپنا انتقام خود فنکار سے لیتی ہے۔ وہ شعلۂ مستعجل بنے بغیر ہی راکھ کا ڈھیر ہو جاتا ہے۔ شریانوں میں جب شررِ بار لہو برفاب بن جائے تو مشاطگی رخساروں کی سرخی کب تک برقرار رکھے گی۔

اور جدیدیت اپنے آغاز ہی سے اس نئے احساس سے محروم تھی۔ اسی لیے وہ ترقی پسندی کی توسیع بھی قرار دی گئی اور ریڈیکلزم سے نسبتی بھی کی گئی۔ وہ آدرشوں کی شکست کی نوحہ گر بھی رہی اور شکست خوردہ آدرشوں کے بغیر جینے کا حوصلہ بھی پیدا نہ کر سکی۔ وہ مٹی ہوئی تہذیب کی ماتم گسار تھی لیکن تہذیب کے انحطاط سے آنکھیں چار نہ کر سکی، اسی لیے انحطاط سے باہر نکلنے کی اس کے یہاں کوئی جدوجہد نہیں۔ وہ نوستالجیا میں جیتی ہے اور نوستالجیا حال کی مسمار قدروں کو ماضی کا حسن عطا کرتا ہے جو پُر فریب ہوتا ہے۔ اس طرح جدیدیت حال کی سچّائی سے گریز اور ماضی کے جھوٹ میں پناہ گزینی کا بہانہ بنتی ہے۔ وہ حقیقت نگاری سے بیزار ماضی کی خوشگوار یادوں اور اساطیری فضاؤں سے شعریت اور نغمگی پیدا کرنا چاہتی ہے اور اس طرح اس شعریت اور نغمگی سے محروم رہتی ہے جو بادلیئر اور ایلیٹ، سلویا پلاتھ اور رابرٹ لادیل کی طرح بد صورت جدید منظر نامہ کو ایک ایسی فنکارانہ شکل عطا کرتا ہے

جوایک نئی غنائیت کی حامل ہے اور اتنی ہی اثر انگیز جتنی کہ فطرت پرست رومانیوں کی غنائیت تھی۔ جدیدیت مغرب میں کش مکش تھی ایک رومانی بلکہ مذہبی احساس کو مادّہ پرست تمدّن میں زندہ رکھنے کی۔ وہ مخالف رومانیت ہونے کے باوجود رومانیت سے دامن نہیں بچا سکی۔ وہ حقیقت نگاری کا اگلا قدم تھا جو علامت نگاری کے دائرے میں پڑتا تھا اور اِس دائرے میں رومانیت کی موضوعیت اور حقیقت نگاری کی معروضیت، شخصی اور غیر شخصی آرٹ کی سرحدیں مل جاتی تھیں۔ اساطیر سے یہاں دل چسپی کلاسیکی آرٹ کی مانند تزیینی اور آرائشی نہیں تھی بلکہ رومانی آرٹ کی مانند شخصی، تخیّلی اور جذباتی تھی۔ لیکن جدید ہونے کے ناطے اس کی پیش کش میں رومانی فضا آفرینی اور کیف آفرینی کی بجائے حقیقت نگاری کی معروضیت تھی جو جذبات کے کنایت شعارانہ بلکہ طنزیہ اور استہزائیہ استعمال کی تعلیم پر مبنی تھی۔ تخلیق کے یہی باہم برسرِ پیکار رویّے مغربی جدیدیت کی تشکیل کرتے ہیں۔ اس عذاب میں جینا چھٹ بھیّوں کا کام نہیں۔ تخلیق کے شاہین کی منقار فنکار کے جگر میں پیوست ہوتی ہے اور وہ اس کا پورا خون پی جاتا ہے۔ فنکاری وہاں ہمہ وقتی سرگرمی ہے اور آرٹ اور تہذیب کے مسائل سے فنکاروں کی وابستگی، ان کا وسیع مطالعہ، انھیں تخیّل اور تخلیق کی دنیا کا جس معنی میں باشندہ بناتا ہے وہ تو ہم سمجھ بھی نہیں سکتے کہ کاتا اور لے دوڑی ہمارا شعار ہے اور رسالوں کے صفحات پر پیدا ہونا اور مرجانا ہماری غایتِ فنکاری۔

ہمارا نوستالجیا تاریخ کے صحیح شعور کی راہ میں مانع رہا اور ہماری تہذیبی اقدار کے انحطاط کو حقیقت پسندانہ نظر سے دیکھنے نہیں دیا۔ ہماری رومانیت کا پورا زور نوستالجیا پر ختم ہوگیا اور رومانی احساس کو اس کی مذہبی آرزومندی سمیت دورِ جدید میں زندہ رکھنے کی کش مکش کو ہم نے محض یادِ ماضی اور ماضی کی بازآفرینی کے سہل رویوں میں گم کر دیا۔ مخالف غنائی رویّہ نے ہم سے محض کھردری شاعری کرائی اور مخالف دانشورانہ رویّہ نے ایسی اسطور پرستی کو جنم دیا جو دانشوری سے بلند اٹھنے کی بجائے عقیدت مندی کی سادہ لوحی کی طرف گریز تھا۔ جدید ادب میں رومانیت کی توانائی نہیں کیونکہ وہ تخیّل

کی بجائے اس کی اسفل کارگزاری فنٹاسی سے کام لیتی ہے جو ہمارے جدید افسانوں کی سب سے مہلک بیماری ہے۔ فنٹاسی عموماً تمثیل کو جنم دیتی ہے مثلاً آرویل کی ANIMAL FARM. جب کہ تخیل کی جولانگاہ علامت نگاری ہے مثلاً کافکا کا ناول CASTEL تمثیل سطحی ہوتی ہے کیونکہ مشابہت اور معنویت دونوں سطح ہی پر بے نقاب ہوتے ہیں جب کہ علامت گہری ہوتی ہے کیونکہ مشابہت مبہم اور معنویت تہہ دار ہوتی ہے۔ علامت نگاری حقیقت نگاری کی نفی نہیں جیساکہ کافکا اور جائیس کے افسانوں سے ظاہر ہے کہ جزرس بیان اور حقیقت پسندانہ تفصیلات کے ذریعہ ہی وہ ایک ایسی حقیقت تخلیق کرتے ہیں جو حقیقت کی سطح پر خیالی معلوم نہیں ہوتی لیکن اس کی تمام تر معنویت حقیقت میں نہیں بلکہ اس کے خیالی ہوتے یعنی حقیقی کی بجائے علامتی ہونے میں پنہاں ہوتی ہے۔ اسی معنی میں علامت نگاری حقیقت نگاری کے طریقۂ کار کی ضد نہیں لیکن فنٹاسی کے طریقۂ کار کا بطلان ہے۔ مغرب میں جب یہ محسوس ہونے لگا کہ حقیقت نگاری کی معروضیت کا تقاضا یہ ہے کہ فنکار کی آواز فن پارے میں سنائی نہ دے تو فنکار جو اپنے شخصی جذباتی تجربات کا اظہار چاہتا تھا اس سے شدید گھٹن محسوس کرنے لگا۔ جذبات کا براہِ راست اظہار جو خطابت اور جذباتیت دونوں کو راہ دیتا تھا یا خیالات کی خشک شاعری کرواتا تھا اس سے فن آگے بڑھ چکا تھا۔ چنانچہ فنکار نے علامت نگاری سے کام لیا جس میں شخصی تصوّرات اور تجربات کو علامات کی معروضیت میں مبدّل کیا جا سکتا ہے۔ مثلاً ایٹس نے اپنی نظم بازنطین کی طرف سفر میں آرٹ کی دنیا میں جینے کی اور آرٹ کے ذریعہ ابدیت پانے کی اپنی آرزو مندی کو چند علامات کے ذریعہ ظاہر کیا ہے۔ اس نظم اور اس معنی میں ہر علامتی نظم کا کلاسیکی نظم وضبط، شفاف امیجری کا نکھار، اس حقیقت پسندانہ معروضیت کا آئینہ ہے جو جذباتیت، رومانی لجلجے پن اور خیالات اور بیانات کی شاعری کو محفوظ فاصلہ پر رکھتی ہے۔

جدیدیت میں ایسی علامت نگاری کا کوئی سراغ نہیں ملتا۔ اخلاقی حکایت لکھی

جاتی ہے، آسیبی افسانہ لکھا جاتا ہے، خوں خوار درندوں سے بھرے شہر کی فنتاسی لکھی جاتی ہے، گدھوں، چھپکلیوں، پائخانہ سے بھرے تغاروں اور پیپ سے بھرے کوروں کی تفصیلات بیان کی جاتی ہیں اور کہا جاتا ہے کہ یہ سب کچھ علامتی ہے۔ رومانیت فنتاسی میں اور حقیقت نگاری غلاظت میں گم ہوگئی ہے۔ یہ کوئی فنی اور تخلیقی رویہ نہیں یہ ادب اور آرٹ ہے ہی نہیں، محض بربریت ہے۔ اور اس ادب کے علامتی ہونے کا نقادوں کا پھیلایا ہوا التباس تنقید کا سب سے بڑا جھوٹ ہے۔

اور یہ جھوٹ اس لیے بولا جارہا ہے کہ جدیدیت اب اسٹیبلشمنٹ میں بدل گئی ہے۔ جدید نقادوں کو خراب ہی سہی لیکن نام نہاد علامتی افسانہ نگاروں اور شاعروں کی ضرورت ہے کہ ادب میں اپنی تنقیدی شناخت کی تعمیر انھوں نے استعاراتی اسلوب اور علامت نگاری کی جمالیات پر قائم کی ہے جسے وہ ترقی پسند ادب کے صحافتی دستاویزی، ہنگامی اور پروپیگنڈا لٹریچر کا رد عمل سمجھتے ہیں۔ ٹھیک ہے۔ لیکن مغرب میں پروپیگنڈا لٹریچر کو ختم کرنے کے لیے علامت نگاری کا جھنڈا بلند نہیں کیا گیا۔ وہاں تو روس اور جرمنی کے قرار کے ساتھ ہی پروپیگنڈا لٹریچر کی بوطیقا بتاشے کی طرح بیٹھ گئی۔ اور خاطر نشان رہے کہ فرانس میں سمبالسٹ تحریک انیسویں صدی کی آخری دہائیوں کی پیداوار تھی اور پروپیگنڈا لٹریچر اور پرولتاری ادب، ۱۹۳۰ء کی نسل کا شاخسانہ پوسٹ ماڈرنسٹ اواں گارد کا انحراف مقصدی اور تبلیغی ادب کے خلاف نہیں تھا جیسا کہ پچھلے صفحات میں میرے سرسری جائزے سے ظاہر ہے کیونکہ مغرب میں رجحانات جب تخلیقی طور پر زندہ نہیں رہتے تو اپنی فطری موت مر جاتے ہیں اور ہماری طرح چراغی اور چڑھاوں کا کام نہیں دیتے۔ پوسٹ ماڈرنزم کے تو سروکار ہی کچھ دوسرے تھے، اس لیے محض سمبالسٹ شعریات کی روشنی میں اسے جانچا نہیں جا سکتا۔ دراصل ایٹس اور ایلیٹ کی علامتی شاعری کے بعد نوجوان نسل کے لیے اس میدان میں کرنے کے لیے رہ ہی کیا گیا تھا۔ اگر پوسٹ ماڈرنزم کا BREAK - THROUGH سمبالزم ہی ہوتا تو وہ تو پرانی یعنی ایلیٹ پاؤنڈ ایٹس کی جدیدیت ہی کی توسیع قرار

پاتی۔ ظاہر ہے اس کے انحرافات کے بے شمار نقاط تھے اور اس کے سفر کی سمت بھی ایک نہیں بلکہ مختلف تھیں کیونکہ سنگھ بنانے اور سمت کاشی کی طرف چلنے کی روایت ان کی نہیں ہماری ہے۔ اسی لیے وہاں رجحانات اسٹیبلشمنٹ میں نہیں بدلتے۔ پیدا ہو کر ختم ہو جاتے ہیں اور اپنی یادگار چند شہابِ ثاقب، چند تابندہ ستارے، چند نادر تخلیقات، اور چند از کار رفتہ تنقیدی مباحث کے طور پر چھوڑ جاتے ہیں۔ یہاں تو سنگھ پنتھ ہیں، پنتھ مٹھ ہیں، اور مٹھ مندر میں بدل جاتا ہے جس کا ادنیٰ پجاری اور بڑا مہنت مندر کے شناختی کارڈ کے بل بوتہ پر ادب کا سفر کرتا رہتا ہے اور کسی کی مجال نہیں کہ نئے سٹیشن پر اس سے نیا ٹکٹ مانگے۔ یہ کہیے کہ جناب! اب یہاں سے سفر کرنے کے لیے آپ کو تھوڑا بہت سمبالزم کا بھی مطالعہ کرنا ہوگا۔ جواب ملے گا نہیں ہمارے لیے مارکسزم کافی ہے۔ جدیدیوں سے کہیے۔ حضور یہ ٹالسٹائی اور ڈکنسی کی بستی ہے۔ جواب ملے گا۔ ٹھیک ہے۔ آخر وہ بھی منہ میں زبان رکھتے ہیں ہم تو یہی دیکھتے آئے ہیں کہ نرخرے سے کون سے حروف کی کون سی آوازیں کیسی نکلتی ہیں۔ سفر میں زیادہ لگیج سے ہمیں ویسے بھی گھبراہٹ ہوتی ہے۔"

چلیے ٹھیک ہے، ہم یہ کہ کر ہی قدرے مطمئن ہو سکتے ہیں کہ ایلیٹ یا وُنڈ کی جدیدیت ہی ہمارے یہاں سمبالزم کی صورت پروپیگنڈا لٹریچر کا تریاق بنی، اور اچھا ہوا ہم پوسٹ ماڈرنزم کی دھما چوکڑیوں سے محفوظ رہے۔ لیکن یہ خیال ہی بنیادی طور پر غلط ہے کہ پروپیگنڈا لٹریچر کا تریاق سمبالزم ہے۔ فیضؔ صاحب تو زندگی بھر غزل کی علامات میں پروپیگنڈا رویہ کو راہ دیتے رہے۔ سربندر پرکاش کے افسانوں میں صحافتی موضوعات کو صاف دیکھا جا سکتا ہے۔ ان کے برعکس پروپیگنڈا اور صحافتی موضوعات کا حتمی بطلان بیدی اور منٹو میں ملتا ہے۔ وجہ یہ ہے کہ ان کے یہاں انسان زندگی، عورت اور مرد کے رشتہ کا، تصوّر ہی ترقی پسند آئیڈیولوجی کے پیدا کردہ کلیشی تصوّرات سے صریحاً مختلف ہے۔ وہ لبرل، انقلابی اور مذہبی فکر سے بلند ہو کر انسان اور زندگی کا ایک ایسا تصوّر تشکیل کرنے میں کامیاب ہوئے جو تشدّد، شر،

اور غیر انصافی کے پس منظر میں انسان پر اعتماد بحال کرنے میں کامیاب ہوتا ہے۔ کوئی یہ نہیں کہہ سکتا کہ ان کے افسانے صحافتی، دستاویزی اور تبلیغی ہیں۔ سریندر پرکاش اور انور سجّاد کے افسانوں میں صحافتی موضوعات، اور میلا ناتی عناصر کی کمی نہیں۔ دراصل پروپیگنڈا لٹریچر کا جواب اس بات میں پنہاں ہے کہ فنکار کی دلچسپی انسان میں کس نوع کی ہے۔ اس کا زندگی کا تصوّر کیا ہے اور انسانی فطرت کا مطالعہ کتنا گہرا ہے۔ چونکہ پروپیگنڈا لٹریچر انسان کا یک سمتی تصوّر رکھتا ہے، انسان اس کے لیے غایت نہیں بلکہ ایک ذریعہ ہے، اس لیے پروپیگنڈا لٹریچر سطحی، تلقینی، ہیجانی اور ہنگامی ہوتا ہے۔ وہ حقیقت نگاری کے طریقۂ کار کو مسخ کرتا ہے کیونکہ حقیقت کو اپنے مقاصد کے لیے توڑتا مروڑتا ہے کہ اسے ایک آئیڈیولوجیکل فریم میں فٹ کیا جا سکے۔ اس کا جواب حقیقت نگاری کے طریقۂ کار کو ترک کرنے میں نہیں بلکہ اس کا صحیح فنکارانہ استعمال کرنے میں ہے۔ خاطر نشان رہے کہ فکشن کی روایت حقیقت نگاری ہی کی روایت ہے جو علامت نگاری کو اپنے دامن میں جگہ دیتی ہے، لیکن اس کے لیے جگہ خالی نہیں کرتی۔

نئی نسل جب ایک طریقۂ کار کے خلاف انحراف کرتی ہے تو وہ ختم نہیں ہو جاتا مثلاً تجرباتی ناولوں کے باوجود مغرب میں بالزاک اور ڈکنس کی روایت زندہ ہے، اور فکشن کے حقیقت پسندانہ طریقۂ کار اور رسمیہ اور مانوس بیانیہ میں ایک سے ایک دلچسپ اور تازہ کار ناول آئے دن منصۂ شہود پر آتے رہتے ہیں۔ اس کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ مغرب میں ناول، ڈراما اور فلم آج کے زمانہ میں سب سے زیادہ مقبول اور تخلیقی فنّی پیرایے ہیں اور اسی لیے جہاں وہ اپنی مستحکم روایت کو برقرار رکھے ہوئے ہیں وہیں ان میں غیر معمولی تجربات بھی ہوئے ہیں۔ ہمارے یہاں ناول ڈراما اور فلم تینوں عنقا ہیں اور اگر ہیں بھی تو اس قدر اسفل کہ آرٹ تو کیا تفریح کی سطح پر بھی ان کے متعلق کوئی معنی خیز گفتگو ممکن نہیں۔ چنانچہ علامتی افسانہ کے جنم لیتے ہی ہمارے یہاں حقیقت پسند افسانہ نے دم توڑ دیا۔ ہمارے یہاں حقیقت نگاری کی روایت

کمزور نہیں تھی۔ پریم چند کے بعد اسے منٹو اور بیدی نے مستحکم بنیادوں پر چھوڑا تھا۔ ایک معنی میں تو قرۃ العین حیدر اور انتظار حسین اسی روایت کے پروردہ تھے اور اسی سبب سے ان کے اسلوبیاتی اور ہیئتی تجربات اتنے اٹکل اور بے بنیاد معلوم نہیں ہوتے کیونکہ اسطوری، حکایتی اور داستانوی کہانی میں بھی حقیقت نگاری کے بنیادی اصول MIMESIS یا نقل کی ان کے یہاں برابر کارفرمائی ملتی ہے۔ ویسے بھی علامتی افسانہ مغرب میں افسانہ کی کوئی ایسی قسم نہیں تھا کہ اسے الگ سے افسانہ کی ایک نئی قسم کے طور پر دیکھا جائے۔ دراصل ہر تخلیقی طریقۂ کار میں مختلف عناصر بہ یک وقت کارفرما ہوتے ہیں۔ کبھی ایک عنصر طاقتور بنتا ہے تو کبھی دوسرا۔ مغربی فکشن کی تاریخ پر نظر کریں تو زندگی کی نقل کے اصول پر فکشن نے جس طریقۂ کار کو اپنایا اس میں خارجی اشیاء کی تصویر کشی کے سبب جزئیات نگاری بھی آئی، فطرت کے پس منظر کے سبب شعریت اور غنائیت بھی، کرداروں کی نفسیات کے سبب دروں بینی اور جذبات نگاری بھی، فضا بندی کے سبب حساس پیکر تراشی بھی، اور پیچیدہ جذباتی، نفسیاتی اور رومانی صورتِ حال جسے براہِ راست حقیقت پسندانہ بیانیہ اپنی گرفت میں لینے سے قاصر تھا، اس کے بیان کے لیے علامتی طریقۂ کار بھی اپنایا گیا۔ یہ سب عناصر فکشن میں ساتھ ساتھ چلتے رہے۔ لیکن حالات کے دباؤ کے تحت کبھی ایک عنصر دوسرے عناصر پر غلبہ پالیتا۔ مثلاً متوسط طبقہ کی بجائے محنت کش طبقہ کی ترجمانی میں، یا گاؤں کی بجائے شہروں کی تصویر کشی میں حقیقت نگاری شعریت اور غنائیت کی بجائے بدصورت حقائق کے سفاک بیان کو راہ دیتی۔ یا مثلاً جیسا جائیس کے دہاں ہوا کہ پورے معاشرے کے انحطاط کے احساس کے بیان کے لیے اس نے ایسے افسانے لکھے جو بظاہر تو حقیقت پسندانہ ہیں لیکن بہ باطن انحطاط کی علامات ہیں۔ فن کی اسلوبی روایت جب طاقت ور ہوتی ہے جیسا کہ مغرب میں فکشن کی حقیقت پسندانہ روایت طاقتور ہی ہے تو کسی ایک عنصر کے طاقتور بننے سے پوری روایت کو کوئی نقصان نہیں ہوتا۔ یہی سبب ہے کہ مغربی تنقید نے اس بات کا خیال رکھا کہ کسی ایک فنکار کی اسلوبی خصوصیات کو پورے

ایک رجحان کے جمالیاتی رویّہ کے طور پر نہ دیکھے۔ فنکار کے اجتہادات کو انفرادی صلاحیت کی روشنی میں پرکھ کر یہ دیکھنا کہ ان اجتہادات سے تخلیق کے کون سے امکانات پیدا ہوئے ہیں اور روایت کے لیے کون سے چیلنج کھڑے ہوئے ہیں مغربی تنقید کا اصول رہا ہے۔ اسی سبب سے مغرب میں اواں گارد کی تنقید اور ان کے بلند بانگ دعوؤں کی جرح ممکن ہوئی ہے جس کا ہمارے یہاں فقدان ہے کیونکہ ایک فنکار کے انفرادی اسلوب کو ایک رجحان کی شکل دینا اور فیشن پرستی کے دروازے کھولنا ہمارا دیرینہ شعار ہے۔

ہمارے یہاں صورتِ حال مضحکہ خیز ہی نہیں بلکہ تشویش ناک ہے۔ مضحکہ خیز تو اس لیے ہے کہ جدیدیت نے ناکارہ لکھنے والوں کا جو جمِ غفیر پیدا کیا اس نے جدیدیت پر تنقید کے امکانات ہی ختم کر دیے۔ ان کے حوالے سے ادب اور آرٹ اور دورِ جدید میں تخلیقی اور جمالیاتی رویّوں کی گفتگو ہی ممکن نہیں رہی۔ شاعری میں تو خیر روایت نے بہت سوں کو سنبھالا لیکن افسانہ کا تو بنٹا دھار ہو گیا۔ یہ لوگ بنیادی طور پر افسانہ نگار ہی نہیں تھے، اس معنی میں افسانہ نگار بھی نہیں تھے جس معنی میں مثلاً عورتوں کے رسالوں کی خواتین افسانہ نگار ہوتی ہیں یا مقبولِ عام ناول لکھنے والے ناول نگار ہوتے ہیں یا لفظوں کی الٹ پھیر کرنے والا غزل گو "زبان" کا شاعر ہوتا ہے، یا طبع موزوں کے ذریعہ تک بندی کرنے والا مشاعرہ باز شاعر کہلاتا ہے۔ ان میں اتنی بھی صلاحیت نہیں تھی کہ ظفر ادیب کی طرح "فرار" جیسی کوئی ناول ہی لکھ دیں جس کے متعلق اتنا تو کہا جا سکے کہ صحافی کی کوکھ سے ناول نگار کا پیدا ہونا لگ بھگ ناممکن ہے پھر وہ چاہے اتنا ذہین اور طرار کیوں نہ ہو، اور آرٹ اور صحافت کا یہی فرق ظفر ادیب کو قرۃ العین حیدر کی ریس کے باوجود مس حیدر کے قبیلہ کا آدمی نہیں بناتا جب کہ قاضی عبدالستار کو بناتا ہے گو ان کے یہاں میلیبو کی مشابہت کے باوجود مس حیدر کی ریس نہیں۔

غرض یہ کہ نئے افسانہ نگاروں کے متعلق یہ فیصلہ کرنا بھی دشوار ہو جاتا ہے کہ

آرٹ کے مرکز سے دور ادب نے جو عذاب کے طبقات بنائے ہیں ان میں صحافتی ادب، پروپیگنڈا ادب، کمرشیل ادب، تفریحی ادب، تک بندوں، مت شاعروں اور کندۂ ناتراش کا غیر تخیلی ادب کے کون سے طبقہ میں انھیں رکھا جائے۔ یہ مضحکہ خیز صورتِ حال تشویشناک اس وقت بنی جب اِن افسانہ نگاروں کے پیدا ہوتے ہیں اردو میں ایک طرف تو افسانہ کی حقیقت پسند روایت نے دم توڑ دیا اور دوسری طرف اس غولِ بیاباں کو وہ نقّاد مل گئے، جنھوں نے ان کی خرافات کو آرٹ ثابت کرنے کے لیے اردو کی حقیقت پسند روایت کو گردن زدنی قرار دیا۔ اِس واقعہ کو محض ایک ادبی واقعہ نہیں سمجھنا چاہیئے بلکہ اس کے پیچھے ایک بڑی تہذیبی ٹریجیڈی رہی ہوئی ہے۔

میں یہ کہہ چکا ہوں کہ پریم چند سے لے کر بیدی اور منٹو تک کی حقیقت پسند افسانہ کی روایت، باوجود اس کے کہ وہ ایک مختصر زمانی عرصہ پر پھیلی ہوئی تھی، اور اسے ناول نگاری کی پشت پناہی بھی حاصل نہیں تھی، ایک مستحکم، توانا اور قابلِ فخر روایت تھی۔ پروپیگنڈا اور صحافتی لٹریچر کی تحریفات اس روایت کو کمزور کرنے میں کامیاب نہیں ہوئیں کیونکہ بیدی اور منٹو ان تحریفات کا شکار ہوئے بغیر، اور انھیں نظر انداز کرکے، اس روایت کو صاف بچا لے گئے۔ گویا پروپیگنڈا لٹریچر کا تریاق اس روایت کے باہر نہیں بلکہ اس کے اندر رہی تھا۔ یہ بھی یاد رہے کہ طاقتور پیش رو فنکاروں کے رنگِ سخن کے دباؤ سے بچ نکلنے کے لیے نئی نسل اِن فنکاروں کے قائم کردہ فکری اسالیب اور فنّی پیرایوں سے یعنی فن کے CONVENTIONS سے انحراف کرتی ہے، اس روایت سے نہیں جس کی پیداوار خود بڑے فنکار ہوتے ہیں۔ مثلاً کرشن چندر، عصمت، بیدی اور منٹو نے پریم چند کی آدرش وادی حقیقت نگاری سے انحراف کیا اور ایک نئی حقیقت نگاری کی بنیاد رکھی۔ بظاہر تو یہی نظر آتا ہے کہ مغرب میں نئی ناول اور تجرباتی فکشن کی بغاوت پوری حقیقت نگاری کی روایت کے خلاف تھی، لیکن غور سے دیکھیں تو راب گرییے کے فرینچ ناول حقیقت نگاری کو اس کی ٹھوس ترین اور خشک ترین اقلیدسی سطح پر لے جانے کی کوشش ہے، اور پنچون کے ہاں حقیقت پسند بیانیہ کی بنیاد پر ہی بدمست تخیل کی

اڑانوں کے مزے لوٹے گئے ہیں۔ پنچدن کا طویل استعارہ رزمیہ تشبیہ کی کلاسیکی چوکسائی کا حامل ہوتا ہے۔ اسی لیے مغرب میں نہ ناول مرا ہے نہ افسانہ، گو ان کی موت کا روزانہ اعلان ہوتا ہے۔ وہ زندہ ہے تو حقیقت نگاری کی روایت کے سبب نہ سہی، اس کے باوجود ہی سہی، لیکن اسی روایت کے مختلف عناصر کو حاوی تخلیقی رویّہ کا روپ دینے اور نئے تجربات کے ذریعہ ان میں نئے امکانات تلاش کرنے کی وجہ سے۔ اسی سبب سے مغرب میں نئے فکشن کا سفر علامت نگاری کی طرف نہیں ہے بلکہ بے شمار نئی جہات کی طرف اس نے اپنی کشتیوں کا رخ موڑا ہے۔

ہمارے یہاں یہ صورتِ حال نہیں۔ حقیقت پسند افسانہ ختم ہو گیا۔ نہ وہ اپنے اندرونی انحطاط کی وجہ سے ختم ہوا نہ علامتی افسانہ نگاروں نے اسے ختم کیا، کیونکہ علامتی افسانہ تو ہمارے یہاں پیدا ہی نہیں ہوا اور بالفرض اگر ادھر ادھر کہیں نظر آتا ہے تو اس ہڈیوں کے ڈھانچ میں اتنی طاقت نہیں کہ وہ ایک روایت کو ختم کرے اور اپنی نسل کو چلائے۔ رہا انتظار حسین کا معاملہ تو وہ جائس سے بڑے مجتہد تو نہیں۔ یولیسز نے بتا دیا کہ ناول کون سی انتہاؤں کو چھو سکتا ہے۔ یہی انتہا ناول کی موت بھی ثابت ہوتی۔ اس نے تخلیق کے نئے امکانات تلاش کیے لیکن ناول کی گردن بھی ماردی۔ لیکن اس سے ناول نگاری کا دھارا رکا نہیں۔ یولیسز ایک عظیم الشان جہاز کی مانند سمندر میں ڈوبا ہوا ہے اور نئے فنکار اپنی ننھی منی کشتیوں میں سوار اس کی سیاحت کو جاتے ہیں، عرشہ پر گھومتے ہیں، کونے کھدروں میں جھانکتے ہیں اور کبھی حیران ہوتے ہیں اور کبھی پریشان اور بالآخر تخلیق کا کوئی گر اس میں سے لے کر اپنی کشتیوں میں سوار نئے آفاق کی سمت نکل جاتے ہیں۔ یولیسز نے بھی ناول نگاری کو ختم نہیں کیا۔

جس المیہ کی طرف میں اشارہ کرنا چاہتا ہوں وہ یہ ہے کہ ہمارے یہاں ناول نگار اور افسانہ نگار پیدا نہیں ہو رہے۔ تجریدی اور علامتی یا نئے افسانہ کو آپ چاہے اتنی تاویلات کے ذریعہ افسانہ ثابت کریں اس میں تجرباتی افسانہ کی بھی دل چسپی نہیں۔ اس کا سبب صرف ادب میں نہیں تلاش کرنا مشکل ہے۔ کہیں ایسا تو نہیں کہ لکھنے والوں نے گردو

کی زندگی سے اپنا تخلیقی رشتہ گنوا دیا ہے۔ یا گرد و پیش کی زندگی اتنی بے معنی ہو چکی ہے کہ اسے ادب کے لیے کار آمد نہیں بنایا جا سکتا۔ یہ بات تو ہم جانتے ہیں کہ قوموں کے زوال کے زمانہ میں بھی ادب تو پیدا ہوتا ہی رہتا ہے۔ ایسا بھی ہوتا ہے کہ خارج کی زندگی جب فنکاری کے کام کی نہیں رہتی تو فنکار اپنی ذات میں سمٹ جاتا ہے۔ لیکن یہ ذات اتنی طاقتور ہوتی ہے، احساس کی آنچ اتنی شدید ہوتی ہے، تخیل اس قدر بلند پرواز ہوتا ہے کہ وہ فرد کے اندرونی محرکات کے بل بوتے پر فن کا نگار خانہ تعمیر کرتا ہے۔ کہیں ایسا تو نہیں کہ غیروں نے اور ہم نے اردو زبان کے ساتھ جو سلوک کیا اس کے پھل اب ہمیں مل رہے ہوں کہ زبان نے ادیب پیدا کرنا بند کر دیے ہوں۔ ادب کی تاریخ میں ایسے بھی ادوار آتے ہیں جب بڑا ادیب پیدا نہیں ہوتا۔ اچھا ادب بھی پیدا نہیں ہوتا لیکن اس کی جگہ خراب ادب نہیں لیتا۔ جو کچھ معمولی پیمانہ پر ہوتا ہے وہ ادبی ہی ہوتا ہے۔ اچھی ناولیں نہیں لکھی جائیں تو ان کی جگہ بسٹ سیلرز اور تفریحی ناول نہیں لیتے اس کی جگہ ادبی ناول ہی لیتے ہیں پھر چاہے وہ اچھے اور کامیاب نہ ہوں۔ ادبی تاریخ ناکام ادبی ناولوں کا شمار رکھتی ہے لیکن کامیاب تفریحی ناولوں کا نہیں رکھتی کرشن چندر کے بہت سے افسانے ناکام ہیں۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ آئندہ وہ پڑھے نہیں جائیں گے یا تنقید ان کا ذکر نہیں کرے۔ ممکن ہے کسی نہ کسی عنصر میں۔ مثلاً زبان یا طنز یا مزاح یا مناظرِ فطرت میں دل چسپی کی خاطر وہ پڑھے جائیں اور تنقید ان کا ذکر بھی کرے گی اگر ان ناکام افسانوں کے ذریعہ کرشن چندر کی فکر، فن اور احساس کی تفہیم میں وہ کسی پہلو سے کار آمد ثابت ہوتے ہوں۔ مغرب میں دوئم درجہ کے ناولوں کی بھی ایک توانا روایت ملتی ہے۔ ہمارے یہاں اوّل درجے کے ناولوں کی بھی کوئی روایت نہیں، چند چوٹیاں ہیں جو باہم مل کر کوئی سلسلۂ کوہ نہیں بنتیں۔ دوئم درجہ کی روایت میں بھی عموماً وہ ناول شامل نہیں ہوتے جنھیں ادبی تاریخ بھی فراموش کر چکی ہے۔ ایسے ناولوں کا ذکر ان خصوصی مطالعوں میں ملتا ہے جو کسی خاص مقصد کے تحت ایک دہائی یا ایک خاص قسم کے ادب کا جزرس تجزیہ پیش کرتے ہیں۔ ہم ان ناولوں کو آج نہیں پڑھتے تو اس

کا سبب یہ نہیں کہ ان میں تخلیقی جوہر کی کمی تھی۔ بلکہ اس وجہ سے کہ اب مسائل بدل گئے، زاویہ ہائے نظر بدل گئے، فن کی تکنیک طریقے اور پیرایے بدل گئے۔ کوئی یہ نہیں کہہ سکتا کہ ان ناول نگاروں کے پاس ناول نگاری کی سوجھ بوجھ نہیں تھی، زبان پر قدرت نہیں تھی، فکشن کے بیانیہ کے تقاضوں سے واقفیت نہیں تھی، کردار نگاری، مکالمہ نویسی اور جزئیات نگاری کے گرُ سے آگاہ نہیں تھے۔

وافر پیمانہ پر نہ سہی لیکن فکشن کی فنکاری کے ان عناصر سے وہ باخبر تھے اسی لیے ان کی ناولیں ان کے زمانہ میں خوب مقبول ہوئیں لیکن اب ان ناول نگاروں کے نام ادبی تاریخوں میں بھی نہیں ملتے۔ کیونکہ مثلاً عورتوں کے مسائل پر لکھے گئے ناول ازکار رفتہ ہو گئے کیونکہ مسائل کی نوعیت بدل گئی۔ مذہبی مناقشات کے متعلّق آج کا لبرل اور سیکولر زمانہ اس انداز میں نہیں سوچتا جو آکسفورڈ تحریک کے زمانہ میں عقائد کی بحث کے تحت پیدا ہوئے تھے۔ لیکن اگر کسی کو واقعی ان مباحث میں دل چسپی ہے تو اِن ناولوں کا مطالعہ دل چسپ بھی ثابت ہو گا اور ثمر آور بھی۔ کہنے کا مطلب یہ کہ ادبی ناول فرسودہ بنے یا قعرِ فراموش گاری میں گم ہونے کے باوجود ادبی ہی رہتا ہے اور کوئی تفریحی اور کمرشیل ناول اپنی بے پناہ مقبولیت کے باوجود اس کا مقام نہیں لے سکتا۔

اسی ادبیت کا نئے افسانہ میں فقدان ہے۔ وہ تفریحی اور کمرشیل نہیں لیکن اس کے علامتی ہونے کے دعوؤں کے باوجود، وہ زبان، بیان، فضا آفرینی، غنائیت، شعریت، علامتی معنویت غرض کہ کسی بھی سطح پر اپنے ادبی ہونے کا احساس نہیں کراتا۔ کہانی، پلاٹ کردار نگاری، واقعہ نگاری، پس منظر وغیرہ کا ذکر اس لیے نہیں کیا کہ جدید افسانہ ان عناصر کا انکار کرتا ہے۔ جن عناصر سے اس کی تعمیر ہوئی ہے ان میں بھی کھوٹ ہے۔ یہی چیز اس اشتباہ کو راہ دیتی ہے کہ نئے افسانہ نگاروں میں لکھنے کی صلاحیت ہے بھی یا نہیں گویا حقیقت نگاری اور علامت نگاری دونوں دائروں میں ہمارے یہاں باصلاحیت لکھنے والے پیدا نہیں ہو رہے۔ یہ نہ سمجھئے کہ میں قدآور، بڑے یا عظیم فنکاروں کے

فقدان کا ماتم گسار ہوں۔ باقر مہدی نے جدیدیت کے ساتھ عظمت کا وہ تصوّر جو کلاسیکی روایت کا عطیہ ہے، وابستہ کرنے کی ممانعت کر رکھی ہے اور میرا خیال ہے وہ درست ہیں۔ میں تو تخلیقی صلاحیت کے یکایک عنقا ہو جانے پر حیرت زدہ ہوں۔ شاعری میں ایسا نہیں ہوا لیکن افسانہ میں ایسا ہوا۔ اور یہ ہمارے ادب کے لیے نیک فال نہیں ہے۔ یہ میں کہہ چکا ہوں کہ ڈراما ناول اور فلم دورِ جدید کے سب سے اہم، مقبول اور خلاق تخلیقی پیرائے ہیں، اور یہ تینوں ہمارے معاشرے میں کوئی معتبر رول ادا نہیں کر رہے۔ ہماری زبان سے ڈرامے کے ساتھ ناول اور ناول کے ساتھ ساتھ اب افسانہ کا اس طرح کالعدم ہو جانے کا مطلب ہے کہ ہم تخلیقی طور پر سوکھتے چلے جا رہے ہیں۔ انگلینڈ، امریکہ اور کینیڈا میں ہماری کانفرنسیں ہوتی ہیں۔ جگہ جگہ سیمنار ہوتے ہیں، گاؤں گاؤں کالجوں میں اردو پڑھائی جاتی ہے، اکاڈمیاں ہیں، انعامات کی ریل پیل ہے، دھڑا دھڑ نئی کتابیں چھپتی رہتی ہیں، لیکن یہ سب رونق مدقوق کے رخساروں کی سرخی ہے۔ جراثیم اندر ہی اندر اسے کھوکھلا کرتے چلے جا رہے ہیں۔

ممکن ہے میری یہ تشویش بے بنیاد ہو۔ آپ کہہ سکتے ہیں کہ مجھے ایک خاص قسم کا ادب پسند ہے جو اب پیدا نہیں ہو رہا کیونکہ حالات بدل گئے ہیں اور نئے حالات کے تحت جو ادب پیدا ہو رہا ہے اسے میرا مزاج قبول نہیں کر پاتا اور یہ بھی کوئی انوکھی بات نہیں کہ قدیم و جدید کے درمیان ردّ و قبول کا یہ سلسلہ ادب کا دیرینہ وطیرہ ہے۔ کاش بات اتنی ہی ہوتی۔ لیکن اتنی نہیں ہے۔ یہاں تو بات نثری اصناف کی موت تک پہنچتی ہے۔ وہ جسے فطری موت مرنا چاہیئے تھا یعنی انشائیہ، وہ ہڈیاں کڑکڑا کر بیٹھا ہو رہا ہے۔ وہ جسے زندہ رہنا چاہیئے تھا یعنی ڈراما ناول اور افسانہ، وہ غیر فطری موت مر رہا ہے جس صدی کو نثر کی صدی کہا جاتا ہے اس میں نثری اصناف کی یہ ابتری حیرتناک ہے۔ پھر اس مسئلہ پر بھی غور کیجیے کہ جدید نظم کو نظم بنانے میں نثر اور نثری اصناف کا کتنا بڑا ہاتھ رہا ہے۔ ایک توانا نثری روایت کے بغیر اچھی نظمیہ شاعری کے امکانات محدود ہو جاتے ہیں۔ یہ کھلی حقیقت ہے کہ ہماری زبان میں نظم کا فروغ نثر کے فروغ

کے ساتھ ساتھ ہوا ہے۔ نظم آزاد نظم معریٰ اور نثری نظم کی تحریکیں دراصل شاعری کو اُن نئے امکانات سے مالا مال کرنے کی کوششیں تھیں جو نثر کی تخلیقی اصناف نے دریافت کیے تھے۔ جدید شاعری کا اسلوب، ڈکشن اور آہنگ مسلسل نثر کے قریب آتا رہا اور شاعری خطابت کو تج کر گفتگو کے لب ولہجہ کو اپناتی رہی اور تکلفات، سریلے پن اور شیریں بیانی کی جگہ برہنہ گفتاری، کھردرے پن اور نکیلے بیانات کو راہ دیتی رہی۔ جدیدیت ہمارے یہاں نظم کے بڑے شاعر نہیں لاتی بلکہ شاعری میں اس کا پورا زور غزل کے احیا پر صرف ہوا۔ بے شک منیر نیازی، کشور ناہید، ساقی فاروقی، افتخار عارف، عمیق حنفی، باقر مہدی، محمد علوی، شہریار، کمار پاشی، ندا فاضلی نے اچھی نظمیں لکھیں لیکن نظموں کا یہ کل سرمایہ جدید غزل کے مقابلہ میں پھر بھی کم ہے۔ گویا نثر اور نظم ہیں ہمارے پاس لے دے کر صرف غزل رہ جاتی ہے اور غزل اردو زبان کی آبرو سہی لیکن صرف غزل ادب کی گوناگوں ضروریات پوری کرنے سے قاصر ہے۔ غزل زندگی ایک روگ کی شکل کیسے اختیار کرتی ہے اگر آپ یہ جاننا چاہیں تو جدید تنقید کو دیکھئے کہ وہ دعویٰ تو ہیئتی اور اسلوبیاتی ہونے کا کرتی ہے لیکن بجائے ان نظموں پر جو ہیئتی حسن کا نمونہ ہوں طبع آزمائی کرنے کے وہ غزل کے مفرد اشعار میں رعایتِ لفظی کے پہلو تلاش کرنے پر قناعت کرتی ہے۔ یہ بھی کوئی حیرت کی بات نہیں کہ جدیدیت نے ہمارے یہاں نثر کو شاعری سے کم تر گردانا اور نثری اصناف کو فنکاری کے دائرے سے خارج کیا۔ تنقید اور تخلیق دونوں سطح پر جدیدیت جن مقاصد کو لے کر اٹھی تھی، نتائج ان کے برعکس برآمد ہوئے۔

اس میں شک نہیں کہ مغرب کا نیا ناول، یا تجرباتی ناول روایتی ناول سے بہت ہی مختلف چیز ہے۔ یہ ناول روایتی ناول کے طریقۂ کار حقیقت نگاری سے کھلا انحراف ہے۔ انحراف کے بعد ناول مختلف صورتیں اختیار کرتا ہے اور ہمارے نئے افسانہ کی طرح محض اس کے علامتی اور شاعرانہ بننے پر اصرار نہیں کرتا۔ یہ بھی حقیقت ہے کہ علامتی جمالیات شعریت کی طرف مائل ہوتی ہے اور وہ جو افسانہ کو علامتی بناتے ہیں ان کی کوشش ہوتی

ہے کہ علامتی تخیّل کی کارپردازی کے ذریعہ شعری تاثر پیدا کریں۔ اس مقصد کے لیے ضروری ہو جاتا ہے کہ ناول اور افسانہ سے اس بدصورت کھردرے اور غیر شاعرانہ مواد کا اخراج کریں جسے روایتی اور حقیقت پسند ناول اپنے دامن میں لیے ہوئے تھا۔ یہاں افسانہ تجرید کے اسی عمل کو اپناتا ہے جو شاعری کو زمین سے بلند کرتی ہے اور اس میں ترفع، تعمیم اور ماورائیت کے عناصر پیدا کرتی ہے۔ علامتی افسانہ میں زبان کے حسّاس استعمال کے امکانات بھی بڑھ جاتے ہیں کیونکہ تجریدیت کی طرف مائل ہونے کے سبب اب زندگی کا مواد دل چسپی کا مرکز نہیں رہا، لہٰذا افسانوی ہئیت کے عناصر یعنی زبان، اسلوب، علامت، استعارہ، امیج وغیرہ شاعری کی مانند اپنا حسن لٹا سکتے ہیں اور کسی اور چیز کی طرف دھیان کو منتقل کیے بغیر پڑھنے والے کی توجہ فی نفسہٖ انہی عناصر پر مرکوز ہو سکتی ہے۔ گویا نثر سے شاعری کا لطف لیا جا سکتا ہے۔ آرٹ کے مقام کو پہنچنے کے لیے فکشن کے لیے ضروری ہے کہ وہ شاعرانہ بنے اور شاعرانہ بننے کے لیے ضروری ہے کہ وہ علامتی اور تجریدی بنے۔ بہرصورت حقیقت نگاری سے دامن چھڑانا ناگزیر ہے کہ حقیقت نگاری کے دائرہ میں رہ کر فکشن کھردرا اور ارضی ہی رہے گا اور آرٹ اور شاعری کے مقام کو نہیں پہنچ سکے۔ اب رہا یہ سوال کہ کیا ناول اور افسانہ شاعری بن سکتے ہیں تو اس کا کوئی اطمینان بخش جواب آرٹ کے ان پرستاروں کے پاس نہیں ہے۔ فرض کیجئے کہ ناول اور افسانہ شاعری نہیں بن سکتے تو وہ کہیں گے یہ ان کی بدنصیبی ہے۔ وہ غیر فنکارانہ اور غیر تخلیقی ہیں اور رہیں گے اور ان کا ذکر خواہ مخواہ آرٹ کے زمرے میں نہیں کرنا چاہئے۔ آرٹ کے زمرے میں موسیقی اور مصوری کے ساتھ صرف شاعری کا ذکر ہونا چاہئے۔ شاعری چیزے دیگر است اور ناول اور ڈراما GROSS-ART ہیں۔

سردست تو اس افسوس ناک صورتِ حال کا مجھے ایک ہی حل سجھائی دیتا ہے کہ نیا اوان گارد پیدا ہو اور ادب کی آرٹی شخصیتوں کے سامنے اپنا GROSS-ART پیش کرے۔ جرأت سے اعلان کرے کہ اگر شاعری موسیقی کی پاکیزگی کو نہیں پا سکتی تو افسانہ شاعری جتنا مطہر بننے کی کیوں کوشش کرے۔ اس میں یہ کہنے کی جرأت ہو کہ جناب ایک

ناول لکھا ہے اور ناول کے معنی وہی ہیں جو سطح پر نظر آتے ہیں۔ سٹیشن کا پلیٹ فارم جب بھانت بھانت کے کپڑوں میں ملبوس ہپیوں سے بھرا ہوا ہو تو وہ شخص جو اتفاق سے سوٹ پہن کر نکل آتا ہے وہی سب سے الگ دکھائی دیتا ہے۔ فیشن جب اتنا عام ہو جائے کہ سوائے علامت کی چندھی کے کہانی کے پاس اپنا تن ڈھانپنے کی کوئی سبیل نہ ہو تو لباسِ سادہ برہنگی اور مشاطگی دونوں کا جواب ہے۔ خصوصاً اس برہنگی کا جو خود آگاہ فنکاری کی مانند مشاطگی سے حاصل کی گئی ہو، میں حقیقت نگاری کی باز آفرینی کی بات نہیں کر رہا بلکہ آرٹ کی اس سمجھا کی بات کر رہا ہوں جو اس وقت عنقا ہو جاتی ہے جب ہر شخص آرٹ پیدا کرنے پر کمر بستہ ہوتا ہے اور آرٹ کی خاطر افسانہ نگاری تک بھول جاتا ہے۔ یہ سمجھا حسینہ کے الڑھ پن کی مانند آرٹ کی دلربائی کی ضامن ہے۔ اواں گارد اپنے فن کے بارے میں ضرورت سے زیادہ ہی خود آگاہ ہوتا ہے۔ جس نئے اواں گارد کی ہمیں ضرورت ہے وہ بلند بانگ دعوؤں اور فنکارانہ PRE TENSIONS کے بغیر سمجھا سے کوئی ایسی چیز لکھ دے جسے دیکھ کر آرٹ کے صنعت گر بھی لمحہ بھر کے لیے چونک اٹھیں کہ اچھا سخن ور اس طرح سہرا کہتے ہیں۔ میں پھر حقیقت نگاری کی باز آفرینی کی بات نہیں کر رہا، نہ ہی یہ کہنا چاہتا ہوں کہ بیدی اور منٹو کی روایت کی کہانیاں لکھی جائیں۔ چاہے وہ نئی کہانیاں ہی لکھے لیکن کم از کم اتنے ڈھنگ اور سلیقہ سے تو لکھے جتنا کہ جاں نثار اختر نے نئی غزل لکھی۔

شعرا بہ مدرسہ کے برد

تعلیم اور کلچر یہ دو ایسے موضوعات ہیں جن پر ہر وہ شخص خیال آرائی کر سکتا ہے جس کے پاس آرائش کے لیے کوئی خیال نہ ہو، کیونکہ یہ موضوعات لالے کے پھول کی طرح اپنی حنا بندی خود کرتے ہیں۔ شاید یہی سبب ہے کہ تعلیمی اداروں کے سالانہ جلسوں اور کلچرل پروگراموں میں عموماً صدر الصدور سیاسی لیڈر، پولیس کمشنر، بیرسٹر، ریٹائرڈ جج، اور بیما کمپنی کے ایجنٹ ہوتے ہیں۔ یہ اکابر ہستیاں اپنی تقریر کا آغاز ان خوشگوار یادوں سے کرتی ہیں جب کہ وہ بھی طالب علم تھے۔ تقریر کا اختتام قوم کے نونہالوں کو ان جیسے ہی تناور پیڑ بنانے پر ہوتا ہے۔ وہ مفلوک الحال مدرس جو پھٹے کوٹ پر مستعار ٹائی باندھے ہال کے دروازے پر رضوان کے فرائض انجام دے رہے ہوتے ہیں ان تقریروں کو سنتے ہیں اور تہیہ کرتے ہیں کہ جواب مضمون کی وہ تمام کاپیاں کل شام تک جانچ ڈالیں گے جو سٹاف روم کے لاکر میں مہینوں سے دھول پھانک رہی ہیں۔ اور کپڑے کے وہ بیوپاری جنھوں نے مدرسہ کو چندہ دینے میں بخل سے کام لیا تھا فیصلہ کرتے ہیں کہ آئندہ بقرعید کو بکرے کی کھال بھی بیت المال کی بجائے مدرسہ ہی کو عنایت کریں گے۔ معزز مقررین کو چونکہ تقریروں کے علاوہ اور بھی بہت سے کام کرنے ہوتے ہیں اس لیے وہ تقریر کے لیے ایسے موضوعات پسند کرتے ہیں جن پر کچھ نہ کہتے ہوئے سب کچھ کہنے کے آرٹ کے جوہر دکھائے جا سکیں۔ تقریر کی تیغ جوہر دار کے لیے تعلیم اور کلچر کا موضوع اس خربوزے کی مثال ہے جسے بہر صورت کٹنا ہے چاہے تیغ خربوزے پر گرے یا خربوزہ

تیغ پر۔ جہاں تک طالب علموں کا تعلق ہے وہ ان مرعوب کن شخصیتوں کو دیکھ کر ہی فیصلہ کر لیتے ہیں کہ انھیں مستقبل میں کیا بننا ہے۔ تاریخ اور گرامر کا استاد بننے کا کام وہ مسجد کے پیش امام اور اندھے حافظ جی کے لونڈوں کے سپرد کر کے خود اس چمکدار موٹر کے خواب دیکھنے لگتے ہیں جن میں مہمان خصوصی تشریف لائے تھے اور جس کا دروازہ کھولنے ہیڈ ماسٹر کچھ اس طرح جھپٹے تھے جس طرح دولہا سے شربت خوری کے اکیاون روپے وصول کرنے کے لیے دلہن کے بھائی در آتے ہیں۔

ایک نظر ہماری اکاڈمک لینڈ سکیپ پر ڈالیے۔ رحم کھانے کے لیے ہمارے پاس اب وہ بچے تو رہے نہیں جو مثلاً سرمایہ داری کے آغاز کے زمانہ میں یورپ کی معدنیات کی کانوں میں کام کرتے تھے۔ لہٰذا مجھ جیسے کریم النفس لوگ جو اپنی انسان دوستی کا تن و توش رحمدلی کی مقوی تغذیہ سے پروان چڑھانے کے عادی ہیں، ان سکولوں کی سیر کیا کرتے ہیں جو پُر رونق مندروں اور مسجدوں اور بنکوں اور سینما گھروں کے پہلو میں سرد تاریک ویران اندھیرے گھروں کا نقشہ پیش کرتی ہیں۔ گندے مرکھنے بچوں سے لبالب بھری ہوئی کلاس کی نمناک دیواریں اس استاد کو چشمِ عبرت سے دیکھتی ہیں جو دستخط تو تین سو روپے کی رسید پر کرتا ہے لیکن جسے تنخواہ صرف پچھتر روپے ملتی ہے۔ اس بے ایمانی پر غصہ اس وجہ سے نہیں آتا کہ ہم نے ہر چیز کو برداشت کرنے، کسی بات پر غصہ نہ ہونے، 'مفاہمت' رضا بہ قضا، چلتی کا نام گاڑی، دنیا ہے اسی کا نام میاں قسم کے اخلاقِ حسنہ سے اپنی مرنج و مرنجاں ذات کو کچھ ایسا نکھارا اور سنوارا ہے کہ ہمیں ان لوگوں تک پر غصہ نہیں آتا جو مثلاً قحط زدہ علاقوں کا وہ اناج جو دوسرے ممالک بھوکوں کے لیے بھیجتے ہیں کالے بازار میں بیچ دیتے ہیں یا جو مثلاً ان کمبلوں کو جو فساد زدہ لوگوں کے لیے باہر سے آتے ہیں دیسی کمبلوں سے بدل دیتے ہیں کہ فساد میں لوگ تو غارت ہوئے سو ہوئے، اب خواہ مخواہ فورین کا مال کیوں غارت کیا جائے۔ اگر آپ نے بنارس گھاٹ پر مردوں کو جلتے دیکھا ہو گا تو ان لوگوں کو بھی دیکھا ہو گا جو پانی میں کھڑے چِتا کی راکھ میں سونے چاندی اور سکوں کو ڈھونڈا کرتے ہیں۔ چِتا پر روٹی سینکنا ہمارے قومی کردار کی ایک صفت ہے۔ ہم اس گرائپ واٹر تک کو

برداشت کر لیتے ہیں جو شیر خوار بچوں کے دردِ شکم کو دور کرنے کی بجائے اسے اور بڑھاتا ہے تو انگلینڈ اور فرانس سے جیپ اور ہوائی جہازوں کی خرید و فروخت کے گول مال کو کیوں برداشت نہ کریں گے۔ سب کاروبار ہے اور دنیا یونہی چلتی ہے میاں۔

توسکول بھی یونہی چلتے ہیں اور کالج بھی، اور یونیورسٹیاں بھی، سب دھندا ہی دھندا ہے۔ ہر چیز کا پیمانہ کاروباری۔ اب مثلاً یہی دیکھیے کہ آزادی ملتے ہی جہاں دوسروں نے یہ فیصلہ کیا وہیں ہم نے بھی یہ فیصلہ کیا کہ اب اردو یہاں نہیں چلے گی کچھ اور تھے جنھوں نے فیصلہ کیا کہ اب انگریزی کو چلنا چاہیے۔ انگریزی ابھی چل بھی نہیں پائی تھی کہ کالجوں ہی نے چلنے سے انکار کر دیا۔ طالب علموں کی ہڑتالیں، پروفیسروں کے دھرنے، سکول ٹیچروں کے فاقے، کورٹ میں ریٹ، اسمبلی میں بل اسٹیٹ میں دنگے، امتحانوں میں چودہ یاں، سپروائزروں پر حملے، ممتحنوں کی رشوت ستانیاں، پرچوں کا طشت از بام ہونا، گائیڈوں اور کوچنگ کلاسوں کی گرم بازاری — ہم کر بھی کیا سکتے تھے سوائے کمیشن بٹھانے کے، سو بٹھائے۔ کمیشن کی رپورٹوں کا یہ عالم ہے کہ وہ جو انھیں پڑھنے پر کمر بستہ ہوتا ہے دنیا سے سنیاس لیتا نظر آتا ہے۔ لہذا کوئی نہیں پڑھتا۔ جیسے دیکھو وہ رومی کا وہی مصرع پڑھتا نظر آتا ہے کہ تعمیر کے لیے تخریب ضروری ہے۔ چنانچہ تخریب کو عملی جامہ پہنایا جاتا ہے اور تعمیر کا کام پلاننگ کمیشن کو سونپا جاتا ہے جو اپنی رپورٹ تیار کرنے میں مشغول ہو جاتا ہے۔

چونکہ طبعاً ہم ذہنی عیاشی کی طرف مائل رہے ہیں اس لیے ایک چیز جس سے ہم پہلو تہی کرتے رہے ہیں وہ ہے رپورٹوں کا پڑھنا، چاہے یہ رپورٹ ان سیمیناروں ہی کی کیوں نہ ہو جن میں ہم نے شرکت کی ہے اور ہمارا نام رپورٹ کو چار چاند لگائے ہوئے ہو۔ بہرحال کمیشن بٹھائے جاتے ہیں، رپورٹیں تیار ہوتی ہیں، وائس چانسلر اور رجسٹرار بڑا بھاری خرچ کر کے دنیا جہان کے وائس چانسلروں اور رجسٹراروں سے تبادلۂ خیالات کر آتے ہیں، لیکن مسئلہ جہاں تھا وہیں کا وہیں رہتا ہے۔ وہی ہڑتالیں وہی دھرنے، وہی بے چینی۔ لوگوں کی سمجھ میں ہی نہیں آتا کہ بگاڑ کہاں ہے۔ جب مسئلہ بہت الجھ جائے اور ماہرین تک بغلیں جھانکنے لگیں تو سالانہ جلسوں میں کرسئ صدارت سے پارچہ فروشوں اور بیمہ کمپنی کے

ایجنٹوں کی ان تقریروں پر چراغ پا ہونے سے کیا فائدہ جن میں تعلیم کیا ہے، تعلیم کا مقصد کیا ہے، تعلیم کے لیے قوم کو کیا کرنا چاہیے، جیسے سوالات کے دو ٹوک جوابات ڈنکے کی چوٹ پر دیے جاتے ہیں۔

بہر حال جب سوال بہت الجھا ہوا ہوتا ہے تو ہمارا تو ایک ہی طریقہ ہے۔ ہمارے پیر و مرشد ایلیٹ صاحب کی طرف رجوع کرتے ہیں۔ سو تعلیم کے سلسلہ میں بھی ہم ان کی طرف رجوع ہوئے۔ لیکن تعلیم کا مسئلہ ہی کچھ ایسا ہے کہ اچھے اچھوں کی مٹی پلید کرتا ہے۔ پیر و مرشد کا یہ عالم دیکھا کہ اس سوال کا جواب کہ تعلیم کا مقصد کیا ہے وہ دوسرے ہی سوال میں تلاش کر رہے ہیں کہ اس کائنات میں انسان کا مقصد کیا ہے۔ گویا ہمارا یہ مسئلہ کہ سکول صاف ستھرا کشادہ اور خوب صورت ہو، لیبارٹری، چارٹ نقشے، اور کتابوں سے مالا مال ہو، طلبا کی کتابیں بیت المال سے اور اساتذہ کی ٹائی دوست برداروں سے مانگی ہوئی نہ ہو، مختصر یہ کہ ہماری تعلیم کے فوری مسائل جو بنیادی طور پر اقتصادی ہیں ان کا کوئی جواب ہمیں کیا ملتا۔ ایلیٹ صاحب ہمیں مابعد الطبیعیات میں الجھانے لگے۔ ذرا غور کیا تو معلوم ہوا کہ ایلیٹ صاحب کے سامنے مغرب کا تعلیمی نظام تھا جہاں تعلیم کے اقتصادی مسائل پھر الجھ گئے ہیں۔ کچھ اور لوگوں کو پڑھا تو پتہ چلا کہ مغرب میں تعلیمی ادارے فی الحقیقت ایک ایسی پیچیدہ تر تنظیم میں بدل گئے ہیں کہ اساتذہ اور طلبار کا زیادہ وقت تنظیم کو برقرار رکھنے اور انجام کار اسے پیچیدہ بنانے میں صرف ہوتا ہے اور سرخ فیتہ نے سب کو ایسا گھیرا ہے کہ طالب علم اور استاد کا وہ براہ راست رشتہ جس کے بغیر علم کی لین دین کا کام مجھ جیسے دقیانوسی لوگوں کو آج بھی محال نظر آتا ہے ختم ہو گیا ہے۔ ریڈیو اور ٹیلی ویژن نے تعلیمی پروگراموں کے ذریعہ تعلیم کو غیر شخصی بنانے میں اپنا عطیہ بھی پیش کیا۔ مغرب کی تعلیمی بے چینی کا بڑا سبب تعلیمی اداروں کی سخت تنظیم کا زائیدہ یہی غیر شخصی پن ہے۔ اساتذہ اور طلبار دونوں تنظیم کی بھول بھلیوں میں ایسے کھو گئے ہیں کہ مڈ بھیڑ ہی نہیں ہو پاتی۔ ہر چیز اپنی جگہ درست ہے لیکن علم کا رومانس ختم ہو گیا ہے۔ دوسری بات یہ کہ امریکہ جس طرح دنیا کی دولت کو اپنے ملک میں کھینچ لینا چاہتا ہے، دنیا بھر کے علوم کو بھی یونیورسٹی کیپس میں سمیٹنے پر تلا ہوا ہے۔ دنیا کی وہ کون سی زبان ہے جو وہاں پڑھائی نہیں جاتی اور کون سا سنگیت ہے جسے وہاں سکھایا نہیں جاتا۔

طالب علم کو دنیا جہان کے علوم کی نعمتوں سے مالا مال کرنا، وہاں کے تعلیمی اداروں کا نصب العین رہا ہے۔ علم کا پھٹاؤ امریکہ میں کچھ ایسے دھماکے سے ہوا ہے کہ آدمی کوشش کے باوجود جاہل نہیں رہ سکتا چھپے ہوئے لفظ کی یلغار کا یہ عالم ہے کہ آدمی دریائے علم میں بے دست و پا بہتا نظر آتا ہے اگر یاجوج ماجوج کی کوئی حقیقت ہے تو وہ امریکی ہیں۔ امریکی دنیا کی خراج ترین قوم ہے دنیا بھر کے پیٹرول اور بجلی کا ایک تہائی حصہ صرف امریکی خرچ کرتے ہیں۔ یہی عالم اخباروں رسالوں اور کتابوں کا ہے۔ دنیا بھر کے کلاسک تو بچے ہائی اسکول میں ہی ریڈیو، ٹیلی ویژن، کامک، اور ڈائجسٹ کی شکل میں ختم کر دیتے ہیں۔ ان کمالات کی جتنی تعریف کی جائے کم ہے۔ اور آکسفورڈ کے ایک پریسیڈنٹ نے ایک امریکی یونیورسٹی کے تقسیم اسناد کے موقع پر بہت تعریف بھی کی۔ لیکن جیسی کہ انگریزوں کی عادت ہے کہ وہ دوڑ میں شامل تو ہو جاتے ہیں لیکن تھوڑی دور دوڑنے کے بعد رک کر یہ سوال ضرور کرتے ہیں کہ وہ کیوں دوڑ رہے ہیں۔ آنجناب نے بھی اپنی تقریر میں یہ سوال کیا کہ اتنا علم کس لیے۔ کیا علم کا بھی یوفوریا ہو سکتا ہے؟ کیا ضرورت سے زیادہ تعلیم بھی نقصان دہ ثابت ہو سکتی ہے۔ کیا زندگی صرف علم سمیٹنے کے لیے ہی ہے۔ جب ذہن بے کراں علم کے بار تلے دبا ہوا ہو تو کیا وہ دنیا میں دوسرے بہت سے کاموں کا اہل رہتا ہے، کیا علم کا سیلاب آدمی کے ذوقِ تجسس، اور اس کے جذبۂ حیرت کے لیے مضر ثابت نہیں ہو سکتا۔ زندگی کے لیے تیاری کا عمل جب بہت ہی پیچیدہ اور طویل عرصہ پر پھیلا ہوا ہو تو آدمی کی پوری زندگی تیاری میں ہی صرف ہو جاتی ہے اور وہ زندگی کے رومانس سے بھی محروم ہو جاتا ہے۔

اب آپ سمجھ سکتے ہیں کہ امریکہ میں نوجوان سکول، کالج اور یونیورسٹی سے نکل کر ہپّی سادھو اور جہاں گرد کیوں بنے، دوسری بھی بہت سی وجوہات تھیں لیکن بڑی وجہ تو یہ کہ وہ جینا چاہتے تھے، دانشوری اپنی جگہ ٹھیک ہے۔ لیکن حواس کی بھی ایک اپنی کائنات ہے۔ روح کے بھی کچھ مطالبے ہیں، جسم کی بھی کچھ مانگیں ہیں۔ امریکنوں کی دھماچوکڑی پر ہم چیں بہ جبیں تو بہت ہوتے ہیں لیکن ہمیں سوچنا چاہیے کہ وہ ان تمام مرحلوں کے صبر آزما تجربات سے گزر گئے ہیں جن سے ہمارے مادہ پرست تمدن کو گزرنا ہے۔

ہم پس ماندہ ہیں لیکن ہیں اسی راہ پر جس پر یہ لوگ بہت آگے نکلے ہوئے یا حدود تجاوز
کیے ہوئے نظر آتے ہیں۔ اس لیے ہمارے لیے یہ تسکین محض خود فریبی ہے کہ چلو بہت
شاندار تعلیمی اداروں سے بھی کوئی تعلیمی مسائل حل نہیں ہوتے۔ خوش حالی کے اپنے مسائل
ہوتے ہیں لیکن مفلوک الحال لوگوں کو ان مسائل پر نظر رکھ کر اپنی مفلوک الحالی پر قانع
نہیں ہونا چاہیے بلکہ ان کی نظر ان مسائل پر ہونی چاہیے جو مفلوک الحالی کے پیدا کردہ
ہیں۔ آپ مغرب کی جنسی آزادی کو ناپسند کر سکتے ہیں لیکن اسے پردہ سسٹم کے لیے بطور
جواز کے استعمال نہیں کر سکتے۔ بہت کھانا صحت کے لیے مضر سہی لیکن کم خوراکی کی تلقین قحط
زدہ علاقہ میں محض تمسخر ہے۔ جس ملک میں پروفیسروں کے پاس کتابیں خریدنے کی اتنی
استعداد بھی نہیں ہوتی جتنی کہ امریکہ کے بچے خریدتے ہیں، وہاں علم کے پھٹاؤ کے بھلا
کیا معنی ہو سکتے ہیں۔

اب آپ نے دیکھا کہ پارچہ فروشوں اور بیمہ کمپنی کے ایجنٹوں کی بات نہ سنی اور
آکسفورڈ کے پریسیڈنٹ اور ایلیٹ صاحب کی طرف رجوع ہوئے تو ہاتھ کیا آیا۔ مجھے اس کا
تو پتہ نہیں کہ ایلیٹ کو اپنے سوال کا جواب ملا یا نہیں البتہ اتنا ضرور جانتا ہوں کہ ایلیٹ
نے اپنی تلاش کے دوران اس تضاد اور ثنویت کو ضرور بے نقاب کیا ہے جس کا شکار
عموماً وہ لوگ رہے ہیں جو تعلیم کے مسئلہ کو انسان کے مسئلہ سے الگ کر کے دیکھتے ہیں۔
ایک ماہر تعلیم تو اتنے بگڑے کہ انھوں نے اعلان کر دیا کہ ایلیٹ کو جدید زمانہ کے
تقاضوں سے واقفیت ہی نہیں۔ اس میں شک نہیں کہ ایلیٹ کو جدید زمانہ کے تقاضوں
سے وہ واقفیت تو تھی ہی نہیں جو مثلاً ہیڈ ماسٹرس ایسوسی ایشن کے صدر کو ہوتی ہے۔ لیکن
ایلیٹ کو جدید زمانہ کی اتنی سُدھ بُدھ ضرور تھی کہ تعلیم اور کلچر کے مسئلہ پر غور کرتے وقت
وہ چند ایسی قدروں پر اصرار کرے جنھیں اگر ملحوظ خاطر نہ رکھا گیا (اور ظاہر ہے نہیں رکھا
گیا) تو تعلیم اور کلچر کی دنیا میں سوائے فراج کے کچھ ہاتھ نہیں لگے گا (اور جیسا کہ ظاہر ہے
سوائے فراج کے کچھ ہاتھ نہیں آیا) ایلیٹ کے یہاں عیسائیت اور طبقاتی معاشرہ کا جو تصور
رہا ہے اس کی اب وہ اہمیت نہیں رہی جو چند سال اُدھر تھی اور بدلے ہوئے حالات

میں ایلیٹ کے یہ تصوّرات اپنی RELEVANCY کھو چکے ہیں، لیکن ان تصورات کی روشنی میں اس نے تعلیم اور کلچر کے مسئلہ کا جو تجزیہ کیا ہے، اسے نظرانداز کر کے ان مسائل پر معنی خیز گفتگو کی توقع عبث ہے۔

اب انسان کا مسئلہ لیجیے۔ ہمارے یہاں انسان کا مسئلہ بڑھتی ہوئی آبادی یعنی غیر ضروری انسانوں کا مسئلہ ہے۔ بچّے اتنی تعداد میں پیدا ہو رہے ہیں کہ ان کے لیے مناسب تعلیم کا انتظام دشوار ہی نہیں ناممکن بن گیا ہے۔ آبادی جب کثیر ہو تو جہد البقا کا قانون اپنا کام کرنے لگتا ہے۔ نفسیاتی طور پر آدمی اپنی ذات میں سمٹ جاتا ہے۔ عام معاشرے کا نہیں بلکہ معاشرے میں اپنی ذات کی بقا کا خیال کرتا ہے، ہمدردی خود غرضی کی ضد ہے کیونکہ وہ آدمی کو اپنی ذات سے باہر نکال کر دوسروں کے درد میں شریک کرتی ہے۔ لیکن اناج کم ہو اور کھانے والے زیادہ ہوں تو بقائے حیات کی جبلّت ہمدردی کے جذبہ پر غالب آتی ہے۔ غربت و افلاس کی سب سے بڑی لعنت یہی ہے کہ وہ اخلاقی آدمی کو مار کر صرف حیاتیاتی آدمی کو جینے پر مجبور کرتی ہے اور حیاتیاتی سطح پر آدمی کو تعلیم کی کوئی ضرورت نہیں۔ لہٰذا پس ماندہ ملکوں کے طبقاتی سماج میں صرف خوش حال طبقہ کے بچّوں کو اچھی تعلیم مل سکتی ہے۔ یہ تعلیم یافتہ طبقہ سرمایہ کے ساتھ ساتھ بیوروکریسی کی صورت میں عام ان پڑھ لوگوں کے طبقہ کا استحصال کرتا ہے۔ اگر تعلیم یافتہ طبقہ خوش حال طبقہ سے نہ بھی آئے اور سماج کے مختلف طبقوں کے تعلیم یافتہ افراد سے ترکیب پائے تب بھی آج کے صنعتی سماج میں ٹکنولوجی سے واقفیت رکھنے والا یہ طبقہ اقلیت ہی میں ہوگا کیونکہ ٹکنولوجی کم سے کم آدمیوں کے ذریعہ زیادہ سے زیادہ مشینوں کو کنٹرول کرتی ہے۔ گویا ناخواندہ مفلوک الحال اکثریت کے بے پناہ جنگل میں تعلیم یافتہ اقلیت ہمیشہ خود کو غیر محفوظ محسوس کرے گی۔ آج کا صنعتی سماج اس تعلیم یافتہ اقلیت کے بغیر چل نہیں سکتا اور اگر مفلوک الحال طبقہ اس اقلیت کو ختم کر دے تو اس کے ہاتھ بھی سوائے تاراج اور تباہی کے کچھ نہ آئے کیونکہ ٹکنولوجی کے بغیر آج کے آدمی کی حیاتیاتی بقا تک ممکن نہیں۔ اگر بجلی فیل ہو، پانی نہ ملے، اناج کی آمد و رفت رک جائے، اسپتال اور آپریشن تھیٹر بند، دوائیں عنقا، اور گندگی اور کوڑا کرکٹ عام ہو جائے تو آدمی جی تک نہیں سکتا۔

ان تمام چیزوں کے بغیر آدمی دورِ وحشت میں جی سکتا تھا لیکن اب دورِ وحشت میں رجعت ممکن نہیں اور بڑے متمدّن شہروں میں وہ ایک متمدّن آدمی کے طور پر ہی جی سکتا ہے۔ اعلیٰ ترین تعلیم منتخب لوگوں کے لیے ہی ہوتی ہے لیکن یہ منتخب لوگ اپنی تعلیم کا فائدہ عام لوگوں تک نہیں پہنچا سکتے تو پھر جونک کی طرح جیتے ہیں، اور اپنے طبقہ اور پورے سماج کے بیچ ایک ایسا تناؤ قائم رکھتے ہیں کہ جو دونوں کی تباہی کا باعث بن سکتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ تعلیم کا مسئلہ اس وقت تک طے نہیں ہو سکتا جب تک ہم یہ فیصلہ نہ کریں کہ ہم کیسا سماج چاہتے ہیں اور اس سماج کے لیے ہمیں کس قسم کے لوگوں کو تیار کرنا ہے۔ ہمارے سماج کے سامنے ایسا کوئی نصب العین نہیں ہے اور یہی سبب ہے تمام تر اصلاحوں کے باوجود ہمارا تعلیمی نظام انہی بنیادوں پر قائم ہے جو انگلستان میں پادری اور تعلیم یافتہ اشرافیہ طبقہ پیدا کرنے کے لیے وجود میں آیا تھا۔ ہم، ہمارا سماجی نصب العین طے نہیں کر پائے۔ کبھی زرعی تمدّن کی بات کرتے ہیں کبھی صنعتی تمدّن کی۔ اور اشتراکیت کے ساتھ تو ہماری سیاست نے ایسا کھیل کھیلا ہے کہ یہ لفظ اب سیاست کے کام کا بھی نہیں رہا۔ توہمات اور مذہبی عقائد کی اندھی پیروی کا دور دورہ ہے۔ ریڈیکلزم اب تو سیاست میں بھی نظر نہیں آتا، سماج کا تو ذکر ہی کیا۔ انحطاط کی نشانیاں مکمّل ہیں۔ اسی لیے لوگ انقلاب کی نہیں اصلاح کی باتیں کرتے ہیں۔ صالح اور صحت مند کے الفاظ زبان زدِ عام ہیں۔ برہم زن کی زمین میں کوئی شعر نہیں کہتا۔ نتیجہ میں پھر وہی اصلاحی سجھاؤ ملتے ہیں جو کوئی اصلاح نہیں کر پاتے۔ آج سے چند سال قبل تو ہم نہایت تمرد کے ساتھ کہتے تھے کہ سڑاند لگے سماج اور اداروں کی اصلاح کوئی معنی نہیں رکھتی۔ برہم زن۔ لیکن کیا خاک برہم زن۔ ادھر ماؤزے تنگ نے زبردست انقلابی اقدامات لیے۔ اعلیٰ تعلیمی ادارے چار سال کے لیے بند کر دیئے، لیکن ہاتھ کچھ بھی نہ آیا۔ تالا بندی اٹھانی پڑی۔ ڈاکٹروں کو زبردستی دور دراز کے دیہاتوں میں بھیجا تو ڈاکٹر لوگ اتنے گھبرائے کہ بھاگ کھڑے ہوئے اور شہروں میں روپوش ہو کر نہایت اسفل پیشے اختیار کیے۔ ہکسلے نے تو کہا تھا کہ ہندوستان کا تعلیم یافتہ طبقہ سب سے زیادہ خود غرض اور ناکارہ طبقہ ہے۔ گاندھی جی کی بھی لگ بھگ یہی رائے تھی۔ لیکن اس طبقہ کو ایثار نفس بنانے کے لیے نہ تو ماؤزے تنگ کا ڈنڈا کارگر

ثابت ہوا نہ گاندھی جی کا چرخا دولت مندوں کے بعد سماج میں پڑھے لکھوں اور ٹکنوکریٹ کی اجارہ داری قائم نہ ہو یہ بھی ایک مسئلہ ہے۔ خصوصاً ہندوستان کا تو بہت ہی شدید مسئلہ کیونکہ ناتیوں جاتیوں اور چھوت چھات والے دیس میں جہاں بھی آدمی کو دوسرے آدمی پر ذرا سا بھی تفوق حاصل ہوا تو وہ خود کو سلطان ابن سلطان سمجھنے لگتا ہے۔ ہمارے یہاں عزت نفس کا تو اتنا زبردست فقدان ہے کہ پھٹی دھوتی والا آدمی پیوند لگی دھوتی والے آدمی کو بھگون کہہ کر پکارتا ہے۔ دیہاتی زندگی پر ہماری ملکی زبانوں کے افسانے دیکھیے۔ غریب کسانوں کا خون زمیندار اور بنیا چوستا ہے اور ہڈیاں نوکر شاہی بچوڑتی ہے۔ زمین دار کی بیگار کرنا، بنیے کے سامنے ہاتھ جوڑ کر بات کرنا، حوالدار کے پیر دابنا، پٹواری کی گھرکیاں سننا، ڈپٹی کلکٹر کے سامنے تھر تھر کانپنا، ہیڈ کلرک کی جوتیاں سیدھی کرنا، کلرک کی ہتھیلی گرم کرنا، چپراسی کے قدموں میں بچھے جانا، ہمارے ادب اور ہماری زندگی کے STOCK-BEHAVIOUR ہیں۔ وہ آدمی جو غریب ہے، وہ جو پڑھا لکھا نہیں ہے، جو معمولی اور ادنیٰ کام کرتا ہے اس سے ہم عزت نفس اور انسانی برابری کی سطح پر سلوک کر ہی نہیں پاتے۔ ہماری تعلیم نے تعلیم یافتہ طبقہ کو بھی ایک استحصالی طبقہ بنا کر رکھ دیا ہے۔ یہ میں پہلے کہہ چکا ہوں کہ سماج اتنا پیچیدہ ہو گیا ہے کہ تعلیم یافتہ اور ہنر مند طبقہ کے بغیر اسے چلانا ممکن نہیں۔ ٹکنوکریٹ کا طبقہ اپنی اس طاقت سے واقف ہے۔ چنانچہ پرولتاریہ تو کیا ہڑتالیں کرتے۔ اب تو سفید کالر والے افسران اپنی فربہ تنخواہوں کو فربہ تر بنانے کے لیے مظاہروں، دھرنوں اور ہڑتالوں پر اتر آئے ہیں۔ طبقاتی سماج میں تعلیم بھی آدمی کو شستہ، شائستہ اور دردمند بنانے کی بجائے اسے تند خو، خود غرض اور استحصالی بنا کر رکھ دیتی ہے۔ وہ مالک جو اپنے نوکروں کو گالیاں نہیں دیتا، وہ ڈاکٹر جو ہمدرد ہے، وہ افسر جو خدمت گذار ہے، قابل صد احترام ہے کہ وہ اچھا انسان ہے۔

اچھا انسان اگر کالج کی تعلیم ہی سے پیدا ہوتا، تو کالو بھنگی، بابو گوپی ناتھ اور عصمت کی "ساس" سب گریجویٹ ہوتے۔ صاف بات ہے انسانیت کی تلاش میں فنکار کے سروکار کچھ دوسرے ہی ہوتے ہیں۔ اس کی اخلاقیات پرنسپل کے کیریکٹر سرٹیفکٹ سے مختلف

نوع کی ہوتی ہے۔

ہم جمہوری اور صنعتی معاشرے میں رہ رہے ہیں۔ صاف بات ہے کہ تعلیم کسی ایک طبقہ یا فطانت اور ذہانت میں برگزیدہ لوگوں کے ایک حلقہ تک محدود نہیں ہو سکتی چنانچہ تعلیم کے وہ تصوّرات جو صرف اشرافیہ طبقہ کی تہذیب کی دین تھے ہمارے بہت کام نہیں آسکتے۔ اسی لیے لاک اور روسو کے تعلیمی تصوّرات جو عہدِ وسطیٰ کی تعلیمی روایت کے خلاف بغاوت تھے۔ وہ بھی ہمارے زمانہ کے پیچیدہ مسائل کا حل پیش نہیں کرتے کیونکہ ان کا پیش کردہ تعلیمی نظام بھی اشرافیہ طبقہ کے اردگرد ہی گھومتا ہے۔ یہ تو ایک حقیقت ہے کہ پیچیدہ معاشرے میں تعلیم کا ایک مقصد نہیں ہوتا بلکہ اس سے بیک وقت مختلف مقاصد حاصل کرنے کی کوشش کی جاتی ہے اور چاہے یہ بات ہمیں ناپسند ہو لیکن اس سے نجات بھی ممکن نہیں۔ چنانچہ لبرل تعلیم، سائنسی تعلیم، اور ٹکنولوجیکل تعلیم تینوں میں سے کسی ایک کو بھی نظر انداز کرنے کا نتیجہ سماج کے لیے نقصان دہ ثابت ہو سکتا ہے۔ یہی نہیں بلکہ تینوں کو جس طرح ایک دوسرے سے علیحدہ رکھا گیا ہے اس کے نتائج سے بھی ہم اچھی طرح واقف ہیں۔ ٹکنولوجیکل آدمی کو ادب اور آرٹ کی نعمتوں سے بے نیاز رکھنے کا مطلب ہے اسے ذہنی، جذباتی اور روحانی طور پر گھٹل اور کند بنانا وہ ایک اچھے مشین کے طور پر کام کر سکتا ہے لیکن بھرے پرے انسان کے طور پر ختم ہو جاتا ہے۔ یہی حال اس شخص کا ہے جو ذہن تو استعمال کرتا ہے لیکن ہاتھوں کا استعمال نہیں کر سکتا۔ وہ شخص جو کتاب کا کیڑا بن جائے لیکن عملی طور پر ناکارہ رہ جائے تو پھر اس کا کتابی علم بھی اپنی تازگی اور توانائی کھو دیتا ہے، وہائٹ ہیڈ نے علم اور عمل، دماغ اور ہاتھ دونوں کے آہنگ پر زور دیا ہے۔ گاندھی جی کے تو پورے تعلیمی فلسفہ کی اساس ہی علم اور عمل کا توازن ہے۔ یہ ایک تلخ حقیقت ہے کہ ہم یہ توازن قائم نہیں رکھ سکے۔ اس بات سے تو شاید ہی کوئی ماہرِ تعلیم انکار کرے کہ تعلیم کا ایک مقصد فرد کو اپنے پیشہ کے لیے تیار کرنا ہے تاکہ وہ سماج میں معاشی طور پر خود کو مفلوج اور ناکارہ نہ پائے۔ سائنسی اور ٹکنالوجیکل تعلیم کا یہی مقصد ہے۔ تعلیم کا مقصد فرد کو ادب، آرٹ، فلسفہ، تاریخ اور دوسرے سماجی علوم کی نعمتوں سے فیض یاب

کرنا ہے۔ صاف بات ہے کہ ان علوم کی تحصیل کرنے والوں کا ذریعۂ معاش سوائے اس کے اور کچھ نہیں کہ وہ ان علوم کی تعلیم دوسروں کو دیں۔ ہمارے یہاں سب سے خستہ حالت لبرل تعلیم ہی کی ہے۔ سماج کے سب سے غبی لڑکے درسِ نظامیہ کی طرح آرٹس کی فیکلٹی کا ایندھن بنتے ہیں وہ کالج کی تعلیم سے کچھ بھی حاصل کیے بغیر جب سماج میں واپس آتے ہیں تو ہر کام کے لیے خود کو ناکارہ پاتے ہیں۔ اسی لیے لبرل تعلیم آج سب سے زیادہ حقارت کی نظر سے دیکھی جاتی ہے۔ اور ہماری رومانی کہانیوں اور فلموں کے ہیرو بھی ڈاکٹری اور انجینیرنگ کے طالب علم ہوتے ہیں نہ ایم۔ اے کے نہیں۔ تعلیم کا ایک مقصد افرادِ معاشرہ میں معاشرے کے کلچر کو عام کرنا بھی بتایا جاتا ہے۔ لیکن اس کا مطلب یہ ہرگز نہیں کہ وہ لوگ جو لبرل تعلیم کے امین ہیں کلچر بھی پیدا کرتے ہیں اور پھر کلچر کو سماج کے دوسرے افراد کے پاس اس طرح لے جاتے ہیں جس طرح کوئی ان داتا بھوکے کو روٹی کھلائے۔ کلچر کی تخلیق اکاڈمی میں نہیں ہوتی حالانکہ اکاڈمی معاشرے کی تہذیبی روایات کی بہترین محافظ ہوتی ہے۔ کلچر کی تخلیق میں پورا سماج حصّے دار ہوتا ہے اور جب سماجی زندگی میکانکی اور مشینی بن جاتی ہے، اور جب سماج مادّی قدروں کے پرے کسی اور تہذیبی اور روحانی نظامِ اقدار کو دیکھ نہیں سکتا تو کلچر کی تخلیق کا عمل بھی بند ہو جاتا ہے اور پھر تو اکاڈمی میوزیم میں بدل جاتی ہے اور پروفیسر قبروں کے مجاور۔ اسی لیے تو ایلیٹ نے اس بات پر تعجب کا اظہار کیا تھا کہ انگلستان کی یونیورسٹیوں میں انگریزی ادب بھی پڑھایا جاتا ہے۔ وہ کنایتاً یہ بتانا چاہتا تھا کہ ہر شخص کو چاہے اس کا پیشہ کچھ ہو اور وہ زندگی کے کسی بھی شعبہ میں کام کرتا ہو اپنی مادری زبان کے ادب سے تو واقف ہونا ہی چاہیئے۔ آدمی اپنی زبان اور اپنی زبان کی تہذیبی روایت سے واقف ہی نہیں ہوگا تو وہ آدمی کتنا رہ جائے گا مغرب میں جو آج لبرل تعلیم پر اصرار ملتا ہے تو اس کی وجہ یہی ہے کہ انسانی علوم کے علم کے بغیر آدمی نہ دوسرے انسانوں کو سمجھ سکتا ہے نہ اپنی زندگی کو جامع بنا سکتا ہے۔

چنانچہ اسی سبب اس بات پر زور دیا جاتا ہے کہ سماج کو تعلیم کی افادی قدر پر ہی زور دینا نہیں چاہیئے۔ بہت سے علوم ایسے ہیں کہ سائنس اور ٹکنولوجی کی مانند نہ تو فوری ثمرات دیتے ہیں نہ ان کے اثرات کا فوری طور پر ٹھوس تخمینہ لگایا جا سکتا ہے۔ سماج کو ایسے امکانات

پیدا کرنے چاہئیں کہ لوگ ان علوم کو محض تحصیلِ علم کی خاطر پڑھتے رہیں اور ان کی افادیت کا پیمانہ وہ نہ ہو جو سائنس اور ٹکنولوجی کا ہوتا ہے۔ سائنس اور ٹکنولوجی ہماری پیداوار اور قومی دولت بڑھا سکتے ہیں، آرام اور آسائش کی چیزیں دے سکتے ہیں، اشیا اور اوزار ایجاد کر سکتے ہیں، لیکن زندگی کی قدروں کی تخلیق کا کام فلسفی اور مفکر، ادیب اور فنکار ہی کرتا ہے۔ قدروں کے احساس کے بغیر آپ یا تو چیزوں کے پیچھے بھاگیں گے یا چیزوں میں گھرے ہوئے ہوں گے، یا خود بھی ایک چیز بن جائیں گے۔ اشتہارات، اخبارات، ٹیلی ویژن، فلم، ریڈیو، کامک میگزین، ڈائجسٹ اور کامرشیل آرٹ نے آخر آج آدمی کے ساتھ کیا سلوک کیا ہے، اتنی سب آسائشوں کے باوجود اگر اس کا اندرونی کھوکھلا پن اور ذہنی بے چینی دور نہیں ہو سکتی تو مرض کا علاج مادی آسائشیں نہیں بلکہ کچھ اور ہے۔ یہ اور کیا ہے اس کی تلاش اور تعیین کا کام انسانی علوم کا ہے۔ لبرل تعلیم ذہن کو ایسے ہی چند کاموں کے لیے تیار کرتی ہے۔ لبرل تعلیم نہ ہو تو سماج کے پاس فلسفی اور مفکر کہاں سے آئیں گے۔ نظریے اور قدریں کیسے تخلیق ہوں گی۔ ماضی کی وہ روایت جس میں ہمارے پرکھوں کی دانش مندی خون بن کر دوڑ رہی ہے اسے محفوظ کون کرے گا۔ ماضی کے پورے ادب العالیہ کو ہمارے لیے معنی خیز کون بنائے گا۔ اگر یہ کام نہ کیا گیا تو وہ زمین کیسے تیار ہوگی جس میں نئے کلچر کا بیج پھوٹتا ہے، جس طرح قدیم کلچر کو زندہ کرنا ممکن نہیں اسی طرح بالکل نئے کلچر کی تخلیق بھی ممکن نہیں بلکہ جیسا کہ ایلیٹ نے بتایا ہے کہ جو بھی نیا کلچر ہوگا وہ پرانے کلچر کی کوکھ ہی سے جنم لے گا۔ انھیں ضرورتوں کی وجہ سے آج بھی یونیورسٹیاں لبرل تعلیم کا گڑھ ہیں، اور سائنس اور ٹکنولوجی کے نصاب میں لبرل تعلیم کا معتد بہ عنصر شامل ہوتا ہے۔

ایک عیسائی تعلیمی رسالہ میں مجھے ایک لاطینی کہاوت نظر آئی: "تعلیم سب آدمیوں کے لیے اور پورے آدمی کے لیے ہونی چاہیے۔" ہمارے یہاں کی سیکولر تعلیم جس میں مذہبی تعلیم کا نام ونشان نہیں وہ بھی ادھورے آدمی کی تعلیم ہے، اور ہمارے دینی مدرسوں کی جس میں سوائے دینیات کے کچھ اور پڑھایا ہی نہیں جاتا وہ بھی ادھورے آدمی کی تعلیم ہے۔ تعلیم تمام آدمیوں کے لیے ہونی چاہیے لیکن یہ بات صرف ہائر سکنڈری سکول کے لیے

درست ہے، یعنی ۱۶ یا ۱۷ سال کے بچوں کے لیے۔ یونیورسٹی جو اعلیٰ تعلیم کا گھر ہے اپنے دروازے سب کے لیے کھلے نہیں رکھتی۔ ماہرینِ تعلیم نے بتایا ہے کہ ۱۷ سال کی عمر تک بچے کو ایسی تعلیم دینی چاہیے کہ وہ زندگی کا چیلنج قبول کرنے کے لیے تیار ہو جائے۔ یونیورسٹی کی تعلیم نہ سب کے لیے ہوتی ہے نہ۔۔۔ سب کو اس کی طرف للچانا چاہیے۔ جمہوری سماج سب کو مواقع یکساں دیتا ہے لیکن جہاں تک صلاحیتوں کا تعلق ہے تو اس کی تقسیم کا کاروبار ابھی تک اللہ میاں نے سنبھالا ہوا ہے۔ ہمارے تعلیمی انتشار کی سب سے بڑی وجہ ہی یہی ہے کہ یہاں پر ہر شخص خود کو اعلیٰ تعلیم کا اہل سمجھتا ہے وجہ یہ ہے کہ ہمارے یہاں کی یونیورسٹیوں نے ترغیبات کا ایسا جال پھیلایا ہے کہ کوئی اس ترغیب کا مقابلہ نہیں کر سکتا۔ بس جسے دیکھو وہ کالج جانا چاہتا ہے۔ کسی رسالہ میں میری نظر سے ایک امریکی نامہ نگار اور ایک روسی طالب علم کی بات چیت کی رپورٹ گزری تھی اس کا ایک جملہ مجھے ابھی تک یاد ہے۔ روسی طالب علم نے کہا تھا کہ ہمارے یہاں یونیورسٹی میں داخل ہونا بہت آسان ہے، لیکن داخل ہونے کے بعد جاری رہنا بہت مشکل ہے۔ مطلب یہ کہ پڑھائی اتنی سخت ہے کہ داخل ہونے کے بعد ہی نہ داخل ہونے کے فائدوں کا احساس ہوتا ہے۔

بہرحال کہنے کا مطلب یہ کہ یونیورسٹی کی تعلیم کمر توڑ ہوتی ہے اور ہونی چاہیے لیکن ہماری یونیورسٹیوں اور دربارِ حرام پور میں اب بہت زیادہ فرق نہیں رہا۔ یونیورسٹی کی تعلیم ہر جگہ منتخب طلبا کے لیے ہوتی ہے۔ انتخاب کا معیار کیا ہونا چاہیئے یہ میں آپ کو نہیں بتاؤں گا۔ ایسی راز کی باتیں صرف یو جی سی کے سامنے ہی بیان کی جاتی ہیں وہ بھی اس وقت جب کہ فرسٹ کلاس کا کرایہ دے کر دہلی بلوایا جائے، لیکن آپ اطمینان رکھیے مجھے یہ شرف کبھی حاصل نہیں ہوا۔ اس وجہ سے نہیں کہ یو جی سی مجھے نااہل سمجھتی ہے، بلکہ اس وجہ سے کہ مجھے خود پتہ نہیں کہ انتخاب کا معیار کیا ہے۔ رسل نے تعلیم پر اپنی کتاب میں اس مسئلہ پر بحث کی ہے، لیکن اس کی باتیں بھی از کار رفتہ ہو گئیں۔ دراصل تعلیم کا موضوع ہی ایسا ہے۔ اس موضوع پر آپ جو کچھ کہیں گے، وہ ہونٹوں سے ادا ہوتے

ہی از کار رفتہ ہو جائے گا۔ تعلیم کے موضوع پر وہی شخص بات کر سکتا ہے جسے پیش پا افتادگی اور فرسودگی کا بالکل احساس نہ ہو۔ ایسے برگزیدہ بندوں کی کچھ قسمیں میں اوپر گنوا چکا ہوں۔ یہ لوگ مثال کے طور پر اگر علم کے لیے تمہیں چین جانا پڑے تو چین جاؤ والی حدیث کا ذکر اس طرح کریں گے گویا وہ اس حدیث کو براہِ راست چین سے لے کر ابھی ابھی نازل ہوئے ہیں۔

وہائٹ ہیڈ نے تعلیم کے لیے آزادی، رومانس اور ڈسپلن کی قدروں پر زور دیا ہے۔ یہ تینوں تعلیمی سفر کی مختلف منزلیں ہیں، مادام مونٹیسری نے بچوں کی تعلیم کی ابتدائی منزلوں میں آزادی کی اہمیت پر جو تحقیقات کی ہیں ان کی وجہ سے مرحومہ کا نام غیر فانی بن چکا ہے۔ گاندھی جی نے مادام مونٹیسری سے کہا تھا کہ میں آپ کی تحقیقات کو سر آنکھوں پر چڑھاتا ہوں، لیکن آپ کا طریقہ تعلیم میرے دیس کے لیے ممکن نہیں ہے۔ گاندھی جی دراصل بہت ہی PRAGMTIC قسم کے آدمی تھے اور وہ یہ بات جانتے تھے جو ہم نہیں جانتے کہ تعلیم کا ملک کی اقتصادی حالت سے کیا تعلّق ہوتا ہے۔ رسل تو انگریز بچّوں کو فرنچ اور جرمن بھاشائیں سکھانے کے لیے فرنچ اور جرمن خواتین کو ملازم رکھنے کی باتیں کرتا ہے اور یاد رکھیے کہ رسل اشرافیہ تعلیم کا نہیں بلکہ جمہوری تعلیم کا علمبردار ہے۔ ہم مغرب کی یونیورسٹیوں کے مطابق، ہمارا نصاب اور طریقہ تعلیم بناتے ہیں لیکن ہمارے پاس وہ سہولتیں نہیں جو مغرب کے پاس ہیں۔ کثرت النہ کی وجہ سے شاید وہ سہولتیں ہم کبھی بھی پیدا نہ کر سکیں۔ مثلاً اساتذہ اور طالب علموں کے لیے معیاری لیکن ارزاں کتابوں کی فراہمی کا مسئلہ شاید ہم کبھی نہ سلجھا سکیں۔ وہ کالج جو سالانہ جلسوں میں پانچ پانچ اور دس دس ہزار روپے خرچ کر ڈالتے ہیں انھیں لائبریری کے لیے پیسے نکالتے وقت پیٹ میں ایسی مروڑ اٹھتی ہے کہ پروفیسر کی ہمت نہیں ہوتی کہ اپنے مضمون کی کتابوں کے لیے پچاس، سو روپے طلب کرے۔ کالج ناچ گانوں کے لیے پیسہ خرچ کر سکتا ہے کتابوں کے لیے نہیں۔ اگر آپ اس بات کی تحقیق کریں کہ ہمارے طالب علموں کے پاس ذاتی کتابوں کا ذخیرہ کتنا ہوتا ہے یا وہ لائبریری سے کتنی کتابیں ایشو کراتے ہیں تو آپ کو پتہ چلے گا کہ ہم کون سی بربریت کی

سطح پر جی رہے ہیں۔ اب رہا پروفیسروں کے مطالعہ کا مسئلہ تو پروفیسروں کی اپنی ایم اے کے نوٹ وہ ورثہ ہیں جو وہ آنے والی تین پیڑھیوں کے لیے چھوڑ جاتے ہیں۔ ان کا زیادہ وقت پرنسپل، اور کالج کا وہ کام کرنے میں صرف ہوتا ہے جو کسی وجہ سے کلرک نہیں کر سکتے۔ علم وادب اور تحقیق وتنقید کے وہ اہل نہیں رہے۔ اس لیے کلرکی کر کے خوش رہتے ہیں کہ بہرحال کالج کے لیے کسی نہ کسی طرح سودمند تو ہیں۔ کالج کے ڈیو ہیکل اڈمنسٹریشن نے پروفیسروں کو کچا نگل لیا ہے اور ڈکار تک نہیں لی۔ اسی لیے پروفیسر آپ کو ہمیشہ آفس میں نظر آئے گا، لائبریری میں صرف اس وقت ملے گا جب آفس ہی کے کسی کام سے لائبریرین کے پاس گیا ہو۔ سینٹ یا اکاڈمک کاؤنسل یا بورڈ آف سٹڈیز کی رکنیت، ممتحن بننے کے لیے مختلف یونیورسٹیوں میں بھاگ دوڑ، ٹیوشن اور گائڈیں، ہیڈ آف دی ڈپارٹمنٹ، پرنسپل اور آفس کے کام اور اسی قسم کی دوسری الّم غلّم سرگرمیوں میں اس کی پوری زندگی تلف ہو جاتی ہے۔ پروفیسر کی زندگی میں نہ آزادی ہے نہ رومانس نہ ڈسپلن۔ رسل نے بتایا ہے کہ استاد کا کام علم کو محبّت کے ساتھ پیش کرنا ہے۔ ابتدائی منزل میں یہ صحبت خود علم کے ساتھ ہوتی ہے۔ اگر آپ نے شاعر کو جھوم جھوم کر پڑھا ہی نہیں تو پھر آپ نے شاعر کو پڑھایا ہی کیا۔ اب یہ تو آپ جانتے ہی ہیں کہ محبّت فی الحقیقت فرصت کا کام ہے۔ لیکن پروفیسر کی قسمت میں وہ فرصت کہاں کہ رات دن تصوّر جاناں کیے ہوئے بیٹھا رہے۔ اعلیٰ تعلیم کی ہر بحث میں آپ کو فرصت پر اصرار ملے گا، لیکن شرط یہ ہے کہ پروفیسر فرصت کا مناسب استعمال کرے فرصت اسے اس لیے نہیں دی جاتی کہ وہ حجّاموں کے ساتھ بیٹھا بیت بازی کرے۔ ٹیوشن کرے، گائڈیں لکھے، مذہبی پمفلٹ پڑھے یا یونیورسٹی کی سیاست پر اخباروں میں کالم نویسی کرتا رہے۔ اگر پروفیسر سے پڑھانے کا کام لیا جاتا ہے تو اس کا سبب صرف یہ ہے کہ وہ پڑھنے میں زیادہ وقت صرف کرے تاکہ وہ جو کچھ بھی پڑھائے وہ اس کے وسیع مطالعہ کا نچوڑ ہو۔ جو لوگ فرصت کے صحیح استعمال کے فن سے واقف نہیں ہوتے ان کے لیے فرصت بے مصرفی کا دوسرا نام بن جاتی ہے اور وقت ایک پہاڑ بن جاتا ہے جو کاٹے نہیں کٹتا۔ اگر پروفیسر میں رومانس کا جذبہ نہیں، علم کی بے لوث تڑپ نہیں، فکر ونظر کے نئے آفاق

سر کرنے کا ولولہ نہیں، تو اس کے لیے فرصت کاہلی کا بہانہ بنتی ہے۔ اس کا ذہن زنگ آلود ہو جاتا ہے، شخصیت سکڑ جاتی ہے اور وہ اپنے مشغلہ، اپنے پیشہ، اور اپنی ذات سے بے زار، اکتایا ہوا پھرتا ہے۔ اس اکتاہٹ سے نجات پانے کے لیے وہ بدترین قسم کی سرگرمیوں کا شکار ہو جاتا ہے۔ یہ کوئی تعجب کی بات نہیں کہ اساتذہ میں آر، ایس ایس اور جماعت اسلامی کے علمبرداروں کی تعداد دوسرے پیشوں سے کہیں زیادہ ہے پروفیسر جب نازی، فاشسٹ، اور فرقہ پرست بنتا ہے تو گویا سماجی زندگی کا پانی اپنے سرچشمہ ہی سے گندہ ہونا شروع ہوتا ہے۔ فرقہ پرستی فاشزم ہے اور تعلیم فاشزم کا توڑ ہے۔ تعلیم یافتہ ہونے کا مطلب ہے ان نعمتوں سے مالا مال ہونا، جو آدمی کو مہذب اور شائستہ بناتی ہیں، اس کے ذہنی آفاق کو وسیع کرتی ہیں، اسے کشادہ دل، کشادہ جبیں اور وسیع مشرب بناتی ہیں۔ تعلیم یافتہ ہونے کا مطلب ہے مسائل پر ٹھنڈے دل سے غور کرنا، حقائق کی معروضی طور پر چھان بین کرنا، صحیح نتائج اخذ کرنا سچائی کی تلاش کرنا، قدروں کا احساس اور شعور رکھنا، اور فکر و نظر سے کام لینا، یہ سب عناصر مل کر آدمی کو وہ ذہنی کلچر عطا کرتے ہیں جو ایک ہوشمند سماج کا سرچشمہ ہے۔ فرقہ پرست کا ذہن اس سرچشمہ سے محروم ہوتا ہے۔ وہ ایک ایسا ریگزار ہوتا ہے جس میں نفرت و حقارت کے بگولے اٹھتے ہیں اور غیض و غضب کی آندھیاں چلتی ہیں میں ایک نہیں بیسیوں فرقہ پرست پروفیسروں سے واقف ہوں جو کلاس میں، سٹاف روم میں، چوراہوں پر، فاشی جماعتوں کی مجلسوں اور کانفرنسوں میں اپنی زہریلی زبان سے پھنکارتے رہتے ہیں، انھیں دیکھ کر میں سوچتا ہوں، کیا یہی ہیں ہماری تہذیبی روایتوں کے وارث، علمی خزانوں کے پاسبان، ادب آرٹ اور کلچر کے نگہبان۔ سکولوں اور کالجوں کے وہ بچے جو ان کی زہرافشانیوں پر پل کر جوان ہوئے ہیں وہ سماجی زندگی میں نفرتوں کی کیسی آگ بھڑکا سکتے ہیں اس کے تصور سے بھی جی لرزا ٹھتا ہے۔

تعلیم خلا میں نہیں دی جاتی۔ تعلیم خالی الذہن لوگوں کو بھی نہیں دی جاتی۔ تعلیم طالب علم کے ذہن کو بھکاری کا خالی کشکول سمجھ کر بھی نہیں دی جاتی۔ انسانی ذہن ایک زندہ آرگنزم ہے ٹین کی پیٹی نہیں کہ اس میں معلومات کی گلی سڑی چندھیاں ٹھونس کر بھری جائیں۔ وہائٹ

ہیڈ نے کہا ہے کہ تعلیم کا کام ذہن کو بھرنے کا نہیں بلکہ اسے آگ لگانے کا ہے۔ آہستہ آہستہ ذہن کا شعلہ بھڑکتا ہے اور جہل کا اندھیرا دور ہونے لگتا ہے۔ اندھیری رات میں دیے کو جلا کر نکلنا، ان جانی چیزوں کو جاننا، ان دیکھی دنیاؤں کی سیر کرنا، نئے میدانوں کی تلاش، نئی سمتوں کی طرف روانگی، نئے آفاق کا انکشاف، یہ ہے وہ رومانی جذبہ جس پر تعلیم کی پوری عمارت تعمیر کی گئی ہے۔ تحیّر، تجسّس، تحقیق اور انکشاف کے جذبات کا معلّم مکمّل طور پر فائدہ اٹھاتا ہے اور طالب علم کو ایک ایسی راہ پر گامزن کر دیتا ہے جس پر اس کے علم کی تشنگی ہر لحہ بڑھتی جاتی ہے اور گو وہ ایک خاص منزل پر پہنچ کر اپنی فارمل تعلیم کو مکمّل کر لیتا ہے اور کام دھندے پر لگ جاتا ہے، لیکن اس کا ذوق تجسّس اور تحیّر کم ہونے نہیں پاتا اور کسی نہ کسی طرح اپنی پیشہ ورانہ سرگرمیوں سے وقت نکال کر وہ اپنی پیاس بجھاتا رہتا ہے۔ یہی چیز اسے تر و تازہ رکھتی ہے اور اس کے ذہن کو زنگ آلود اور گھٹل بننے نہیں دیتی۔ ہمارا طریقۂ تعلیم کچھ اس قسم کا رہا ہے کہ پہلے تو وہ طالب علم کی دل چسپی کا گلا گھونٹتا ہے۔ پھر اس کے ذوقِ تجسّس اور تحیّر کی گردن مارتا ہے اور بالآخر اس کے ذہن کو بساند مارتی معلومات کا ڈھیر بنا کر چھوڑ دیتا ہے۔ ہمارے یہاں تعلیم کا رومانس محض ایک انحطاط میں بدل گیا ہے۔ اس میں نظام تعلیم سے کہیں زیادہ قصور ان اساتذہ کا ہے جن کے چہرے کی مردنی، ذہن کی مسکینی، مزاج کا اضمحلال، اور سکڑی سمٹی جھاڑ جھنکار روتی بسورتی شکن آلود شخصیت کی بیچارگی اور بے کسی، طالب علموں کا ابال، مہم جوئی، جوش و خروش اور ولولوں کے لیے ٹھنڈے پانی کا کام کرتی ہے۔ جب اساتذہ میں ہی ذوق علم ماند پڑ گیا ہو تو وہ طالب علموں کے ایوان فکر کو کیا دہکائیں گے۔ وہ سماج جو اپنے کمزور ترین دماغوں کو معلّمی کے پیشے کے لیے وقف کرتا ہے اور ان کے ساتھ اقتصادی ناانصافی کا سلوک روا رکھتا ہے بالآخر اس کا خمیازہ ان گڑھ، غیر تربیت یافتہ، اور نیم تعلیم یافتہ نسلوں کی صورت میں بھگتتا ہے۔ یہ نسلیں سماج پر بار بن جاتی ہیں۔ سانپ کے منہ کی چھچھوندر کی طرح نہ وہ انھیں نگل سکتا ہے نہ اگل سکتا ہے۔ یہی لوگ پھر اساتذہ بنتے ہیں اور ایسی ہی دوسری ان گڑھ نسلیں پیدا کرتے ہیں۔ بیورو کریسی کو خراب کرتے ہیں، کلچر کو بازاری بناتے ہیں، سیاست کو طاقت کی

کش مکش اور سماج کو خود غرضی، ترقی کوشی، اور مادّہ پرستی کے جوہڑیں بدل دیتے ہیں ہمارے اساتذہ کا ایک بہت بڑا حلقہ ایسا ہے جسے فی الحقیقت مسجد میں پیش امام، مندر میں مہنت یا مال گاڑی کا گارڈ ہونا چاہیے تھا۔ وہ سکولوں۔ اور کالجوں میں ہیں۔ نتیجہ سامنے ہے، مدارس کی مال گاڑیوں سے جو کندۂ ناتراش نکلتے ہیں وہ مسجدوں، مندروں کو آگ لگاتے ہیں، خود اساتذہ پر پتھراؤ کرتے ہیں، اور کمپس کو کمپ فائر میں بدل کر وحشی قبائل کی طرح شعلوں کے گرد ناچتے ہیں۔

مدرسوں میں تربیت کی اہمیت ختم ہوگئی ہے۔ تعلیم کا محض نام ہے، صرف تدریس کا سلسلہ رہ گیا ہے اور وہ بھی برائے نام کیونکہ ایک طرف کوچنگ کلاسیز، دوسری طرف ٹیوشن کی گرم بازاری بتاتی ہے کہ مدرس کلاس میں صرف ہوم ورک دینے کا کام کرتا ہے۔ تربیت طلباء میں ذاتی دل چسپی کے بغیر ممکن نہیں لیکن مدرّس کے پاس اب طالب علموں کی اتنی کثیر تعداد ہوتی ہے کہ طلبا بھی بے چہرہ بھیڑ بن گئے ہیں۔ انتظامی اور دفتری کام بھی اتنا زیادہ ہوتا ہے اور نصاب اور امتحان بھی سرخ فیتہ میں اتنا جکڑا ہوتا ہے کہ مدرس اگر تدریسی کورس ہی وقتِ متعینہ پر ختم کر سکے تو سمجھو گنگا نہایا۔ پھر طالب علم کی تربیت میں گھر کا ماحول اور مدرسہ کا ماحول ساتھ ساتھ چلتے ہیں، اور گھر مفلوک الحال معاشروں میں یا تو بن ہی نہیں پاتے یا بنتے ہیں تو گھر کی فضا پیدا نہیں کر پاتے، اور خوش حال معاشروں میں گھر ٹوٹتے زیادہ ہیں بنتے کم ہیں۔ تربیت کا تعلق چند اخلاقی قدروں پر ہے اور اخلاقی قدریں آج کے معاشرے میں FLUX میں ہیں۔ آداب و اطوار، ضبطِ نفس، جفاکشی اور ایثار نفسی، سعادت مندی اور بے لوثی، تندرست جسم میں تندرست دماغ، یہ وہ قدریں تھیں جن پر افلاطون سے لے کر مہاتما گاندھی تک زور دیا کرتے تھے اور علم اور تدریس سے زیادہ کردار کی تعمیر کو اہم گردانتے تھے۔ جیسے جیسے سماج کا طبقاتی شعور پیدا ہوتا گیا تو اخلاقیات کی نوعیت بھی سماجی کم اور طبقاتی زیادہ بنی۔ کچلے ہوئے طبقہ کے سامنے ضبط نفس، جفاکشی، سعادت مندی اور بے لوثی کی باتیں کرنا گویا انھیں خوئے غلامی میں زیادہ پختہ کرنا تھا۔ لبرل تعلیم لبرل سماج کا عطیہ تھی لیکن لبرلزم نے جب اپنا منطقی انجام کھلی سوسائٹی میں دیکھا تو گوشہ نشین ہوگیا۔

ادھر جمہوری انفرادیت پسندی کھلے سماج میں نراج کو پہنچی، ادھر ریڈیکلزم نے نراج سے بچنے کے لیے جمہوریت اور انفرادیت کی قدریں آمریت پر بھینٹ چڑھا دیں۔ ایک طرف جمہوری آزادہ روی کی کھلی سوسائٹی تھی تو دوسری طرف یساری پیوریٹزم کا بند سماج اور نیا انسان دونوں سے بیزار تھا۔ پھر بچے لختِ جگر نہیں دردِ سر بنے عورت مرد کی غلامی سے آزاد ہوئی تو گھر کے ساتھ ساتھ کارخانہ کا بار بھی اس کے کندھے پر آن پڑا۔ اب ہندوستان کے برعکس روس اور امریکہ دونوں کو فکر لاحق ہے کہ بچے کم پیدا ہو رہے ہیں اور شرح آبادی تشویشناک حد تک گھٹ رہی ہے۔ مخلوط خاندان کے ٹوٹاؤ اور عورت کی ملازمت نے بچوں کو نرسری اور کنڈرگارٹن میں دھکیل دیا۔ کچھ لوگ کہتے ہیں اس طرح بچے خاندانی استبداد سے بچ گئے، دوسروں کا کہنا ہے وہ خاندانی محبت سے محروم ہو گئے۔ کچھ لوگ کہتے ہیں خاندان تعلیم و تربیت کا موزوں ادارہ نہیں، یہ کام ریاست ہی کر سکتی ہے۔ کچھ لوگ ریاستی تعلیم سے بھی خوش نہیں —— جیسا کہ فاشی اور آمر ریاستوں کے تجربات سے ظاہر ہے۔ پھر نفسیات نے وہ دھاندلی مچائی کہ اخلاقی قدریں نو دو گیارہ ہو گئیں، شخصیت اور کردار کے تصورات ہی ہوا ہو گئے۔ مادہ پرست کاروباری دنیا میں لفظوں نے اپنے معنی ہی کھو دیے۔ جھوٹ، چوری، بے ایمانی، بے وفائی، کے الفاظ کا استعمال سیاست، ٹیکس اور بیوپار کے دائرہ میں رکھ کر کیجیے اور دیکھیے کہ یہ الفاظ وہ معنی نہیں دیں جو مثلاً مسدس حالی میں دیتے ہیں۔ ٹیکس چرانے والا، کالا بازار کرنے والا، سیاسی قلابازیاں کھانے والا، ہتھیار اور بارود بنانے والا صاحبِ عزت ہے کیونکہ اسی کے پیسہ اور اثر و رسوخ سے قوم کے مدرسے چلتے ہیں۔ ایسے تمام گھپلوں کا اثر استاد اور طالب علم کے کردار پر پڑنا ناگزیر ہے۔ استاد اب محض کسٹوڈین رہ گیا ہے جس کی کسٹڈی میں سنبھالے نہ جا سکیں اتنے بچے جمع ہوتے ہیں اور استاد کا زیادہ وقت فائلوں اور دفتری کاموں میں صرف ہوتا ہے۔ رہا تعلیم کا مسئلہ تو اب تو دوسری اور تیسری جماعت سے لے کر ایم، اے تک کی گائڈیں مارکٹ میں ملتی ہیں پوری تعلیم سوال و جواب CATECHISM کا روپ اختیار کر گئی ہے۔ یہ بھی حقیقت ہے کہ اگر صحیح طریقہ اختیار کیا جائے تو آج کی چار سال کی تعلیم ایک سال میں دی

جاسکتی ہے۔ یہ جدید تعلیم کا ایک عجیب پیراڈوکس ہے کہ ایک طرف وہ اتنی گاڑھی ہے کہ گھر پر ٹیوشن اور ماں باپ کے جُتنے کے باوجود بچّہ کے ذہن میں سماتی نہیں تو دوسری طرف اتنی پتلی ہے کہ خواہ مخواہ کے لیے طویل عرصہ پر پھیلی ہوئی معلوم ہوتی ہے۔ ہندوستان میں ہی نہیں دنیا بھر میں آج بھی ان بچّوں کی تعداد بہت زیادہ ہے جو سکول کی تعلیم ختم نہیں کر پاتے۔ اس کی وجوہات بھی بے شمار ہیں جو بے شمار رپورٹوں پر پھیلی ہوئی ہیں۔ نتیجہ یہ ہوا ہے کہ آج کل ایک اور پریشانی کا تصوّر عام ہو رہا ہے کہ کیا سکول ضروری ہیں۔ کیا سکول کی تعلیم بچّوں کے لیے مفید ہے۔ کیا تعلیم کا بڑھتا ہوا خرچ ماں باپ اور ریاست برداشت کر سکیں گے، کیا ہم تمام بچّوں کو مناسب تعلیم دے سکیں گے آخر تعلیم کے بغیر لاکھوں انسانوں نے صدیوں تک اس دنیا میں زیست کی ہے اور آج بھی کر رہے ہیں تو تعلیم کو ناگزیر کیوں سمجھا جائے۔ تعلیم میں جدید زمانہ کا FAD تو نہیں۔ اب دیکھیے یہ تو ایسے سوال ہیں جو آدمی کی نیند حرام کر سکتے ہیں۔ بہتر تو یہی ہے کہ پھٹے کوٹ پر مستعار ٹائی لگا کر پارچہ فروشوں کی وہ تقریریں سنی جائیں جس میں وہ کپڑا لینے جاپان اور تعلیم لینے چین جاتے ہیں۔

آج کل سکول اور سکول کی تعلیم کے خلاف تو بہت کچھ لکھا جا رہا ہے۔ سکول مر گیا ہے، یا سکول فوج، اسپتالوں پاگل خانوں یا جیل کی طرح ایک بہت بڑا اور ان سے بھی کہیں زیادہ پھیلا ہوا اور طاقتور ادارہ بن گیا ہے، یا بچّوں کا SUB CULTURE بھی بیسویں صدی ہی کا ایک فینومینا ہے جس کی طرف ہم ضرورت سے زیادہ جذباتی بن گئے ہیں، یا سکول اور کالج بچپن کے زمانہ کو غیر ضروری طور پر طول دینے اور بچّوں کو نوجوان ہونے کے بعد بھی بچّہ رکھنے ہی کا ایک ذریعہ ہے وغیرہ وغیرہ قسم کی باتیں چاروں طرف سنائی دیتی ہیں۔ ان باتوں کو آسانی کے ساتھ نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ یہ تو حقیقت ہے کہ تعلیم کے بعد آدمی سفید کالر ملازمت ہی کو پسند کرتا ہے، اور اس طرح ذہنی کام اور ہاتھ کے کام میں تفریق پیدا ہوتی ہے جو بیکاری کا بحران پیدا کرتی ہے، یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ تعلیم چاہے جتنی عام ہو صرف باصلاحیت بچّے ہی تعلیم میں آگے بڑھتے ہیں جیسا کہ دنیا بھر میں DROP-OUT

کی تعداد سے ظاہر ہے۔ اس کا مطلب یہ بھی ہوا کہ تعلیم یافتہ طبقہ PRIVILEGED طبقہ ہوتا ہے جو حاصل شدہ مراعات سے دست بردار ہونا نہیں چاہتا اور اس طرح سماجی مراعات کے نظام کو برقرار رکھتا ہے۔ غیر تعلیم یافتہ ہونے کا مطلب یہ ہوتا ہے کہ آدمی سماجی مراعات سے محروم اور اسفل زندگی گزارے اور صاف بات ہے کہ بیسویں صدی سے قبل یہ صورتِ حال دنیا کے کسی سماج کی نہیں تھی۔ سکول انسانی زندگی پر کتنا حاوی ہے یہ اس بات سے ہی ظاہر ہے کہ امریکہ میں کچرا صاف کرنے کے لیے بھی ڈپلوما کی ضرورت پڑتی ہے اور ہمارے یہاں چپراسیوں کے لیے بھی میٹرک کا سرٹیفکٹ مانگا جاتا ہے۔ صاف بات ہے کہ آدمی بے شمار کام ایسے کرتا آیا ہے اور اگر سکول زندگی پر اتنے حاوی نہ ہوتے تو آج بھی وہ یہ کام کر سکتا تھا جن کے کرنے کے لیے مروجہ سکول کی تعلیم ناگزیر نہیں۔ آج کل محسوس یہ کیا جا رہا ہے کہ زیادہ سے زیادہ آدمی جلد سے جلد پختہ زندگی کی ذمہ داریوں کو سنبھال لیں وہی ان کے اور سماج کے حق میں بہتر ہے۔ یونیورسٹی کی تعلیم ان نوجوانوں کو بھی بچہ ہی رکھتی ہے جنھیں خود بچوں کا باپ ہونا چاہیے تھا۔ لیکن یونیورسٹی کے طالب علم بچے نہیں ہوتے بلکہ نوجوان ہی ہوتے ہیں گو وہ نوجوانوں کے فرائض ادا نہیں کرتے اور بچوں کی مراعات سے بہرہ ور ہوتے رہتے ہیں۔ نتیجہ ظاہر ہے، اور ہمارے سامنے ہے۔ ہماری یونیورسٹیاں غیر ذمہ دار نوجوانوں کا ایسا گڑھ بنی ہوئی ہیں جو نہ تو ذمہ دار زندگی کی تیاری کرتے ہیں نہ زندگی سماج پیشہ اور تعلیم کی طرف کوئی ذمہ دارانہ رویہ اختیار کرتے ہیں۔ یہی نہیں بلکہ یہ طالب علم سیاسی جماعتوں کے ہاتھ کا ایسا کھلونا بنے ہوئے ہیں کہ سماج میں ایک پرائیویٹ سینا کا روپ اختیار کر گئے ہیں۔ آج کوئی بھی سیاسی جماعت طالب علموں کی طاقت کو نظر انداز نہیں کر سکتی۔ یونیورسٹی کیمپس علم و ادب کے گہوارے نہیں رہے بلکہ سیاسی جماعتوں کی سرگرمیوں کے اڈے بن گئے ہیں۔ اخلاقیات اور تربیت کی اہمیت ختم ہونے کے بعد، تعلیم صفر رہ جانے کے بعد، تدریس ناقص اور سطحی بن جانے کے بعد، یونیورسٹی طلباء کو سیاست کے ایندھن کے طور پر استعمال کرنا مشکل نہیں رہا۔ حد درجہ فاشسٹ نسلی، اور فرقہ پرست تصوّرات ان نیم خواندہ طلبا میں پھیلائے جا سکتے ہیں۔ اور پھیلائے جاتے

رہے ہیں۔ تعلیمی ادارے ادارے ہونے کے ناطے ہی سماج کا عکس ہوتے ہیں اور سماجی تضادات اور تعصبات کو پالتے پوستے رہتے ہیں۔ سماج میں اگر ایک زبان، ایک تہذیب، ایک فرقہ، ایک مذہب، ایک ملک، ایک تصوّر اور ایک نظریہ کے خلاف تعصب ہے تو ان تعلیمی اداروں میں اس کے نصاب اور اس کی کتابوں میں، اس کی تعلیمی اور تہذیبی سرگرمیوں میں اس تعصب کا عکس پڑنا ناگزیر ہے۔ بے شمار ایسے پرائیویٹ سکول ہیں جن میں چند مضامین اور چند زبانیں نہیں پڑھائی جاتیں۔ یہی نہیں بلکہ سیاہ فام یا اچھوت یا دوسری ناتیوں جاتیوں کے بچّوں کو داخلہ تک نہیں ملتا۔ یہی نہیں بلکہ ایسا نصاب پڑھایا جاتا ہے جو سیلانانی اور متعصّبانہ ہوتا ہے۔ تعلیم کو قومیانے اور اسے ریاستی بنانے سے مسئلہ حل نہیں ہوتا، پھر تو تعلیمی ادارے ریاستی آئیڈیولوجی کے INDOCTRINATION کا ذریعہ بن جاتے ہیں۔ خیالات اور تصوّرات کے آزادانہ تفحص کے امکانات ختم ہو جاتے ہیں۔ فاشی اور اشتراکی ریاستوں کی تعلیمی تاریخ بتادے گی کہ عمرانی علوم کا تو سوال ہی کیا، اگر سائنسی تحقیقات بھی ریاستی آئیڈیولوجی سے ہم آہنگ نہیں تھیں تو ان پر قدغن عائد کیے گئے۔ یہ تحقیق کہ سفید اور سیاہ، یہودی اور آریائی کا خون ایک ہوتا ہے سزاوار تعزیر گردانی گئی لیکن ایٹم بم سے ہائیڈروجن بم زیادہ ہلاکت آفریں ثابت ہوتا ہے قسم کی تحقیق کو انعامات سے نوازا گیا۔

صاف بات ہے کہ تعلیمی صورتِ حال جب اس قدر الجھی ہوئی ہو تو ادب اور تعلیم کے رشتہ پر غور کرنا کافی مشکل ہو جاتا ہے۔ آدمی کوئی بات بھی خود اعتمادی سے نہیں کہہ سکتا۔ ادب کے نقّاد تو اس موضوع کو ادب کا موضوع سمجھتے ہی نہیں، لیکن مجھ جیسے لوگ جو تعلیم کی روٹی کھاتے ہیں اور ادب کا چارہ چرتے ہیں کب چین سے بیٹھنے والے ہیں۔ وہ تو ادب کا رشتہ سوائے ادب کے ہر چیز سے ثابت کرنے پر تلے ہوئے ہیں۔ چنانچہ ادب برائے ادب کے علاوہ ادب برائے ہر چیز پر گوہر افشانی کو ہم مدرس لوگ فریضہ منصبی سمجھتے ہیں۔ سماج، زندگی، اخلاق، عوام، انقلاب، تعلیم وغیرہ تو پھر بھی بہ فضلِ رب خاصے شریفانہ موضوعات ہیں۔ لیکن مدرس نقّادوں کے لیے لکھنا اور چھپنا چونکہ میٹھی خارش کی صورت اختیار کر گیا ہے اس لیے

اگر ناخنِ قلم ان موضوعات کی کھال ادھیڑ کر رکھ دے تو مجھ جیسے لوگوں نے حفظ ما تقدم کے طور پر چند دوسرے موضوعات ابھی سے محفوظ کر لیے ہیں۔ مثلاً پیغمبری وقت پڑے تو فدوی ادب برائے قوتِ باہ پر بھی طبع آزمائی کرنے کے لیے تیاری کر چکا ہے اور اس مقصد کے لیے فحش ادب، ایروٹیکا اور قرابادین کا وافر ذخیرہ جمع کر لیا ہے۔ لیکن خدا کا شکر ہے کہ حالات اتنے ناگفتہ بہ نہیں۔ ادب کا رشتہ بے شمار ایسے موضوعات سے ثابت کیا جا سکتا ہے جو شرعاً جائز ہیں۔ لہٰذا لبوب کبیر کی بجائے مفرّح مسکین سے کام چل سکتا ہے۔

تو میں کہہ رہا تھا ادبی نقّاد تعلیم سے کم ہی سروکار رکھتے ہیں جن لوگوں نے اس موضوع پر لکھا مثلاً ایف آر لیوس صاحب وہ بھی یونیورسٹی میں لبرل تعلیم ہی کا بلیو پرنٹ پیش کر سکے۔ گویا یہ موضوع ہی ایسا ہے کہ اس میں معلّموں کو دل چسپی ہو سکتی ہے ادیبوں کو نہیں، اور لطف کی بات یہ ہے کہ معلّموں کو بھی بہت زیادہ دل چسپی نہیں ہوتی۔ اساتذہ کی کانفرنسوں میں بھی اساتذہ تعلیم کے مسائل پر کم اور ادب کے مسائل پر زیادہ بحث کرتے ہیں۔ وجہ یہ ہے کہ کوئی ادیب خود کو معلّم کہلانا پسند نہیں کرتا لیکن ہر معلّم خود کو ادیب کہلانے پر ایڑی چوٹی کا زور لگا دیتا ہے۔ صورتِ حال کچھ اس قدر مضحکہ خیز ہو گئی ہے کہ ایسا لگتا ہے گویا ادیب صرف معلّموں کے لیے ادب لکھتا ہے اور معلّم اس لیے ادب پڑھتے ہیں کہ ادب پر کچھ لکھ کر وہ بھی ادیب بنیں۔ اور طالبِ علم اس لیے ادب پڑھتے ہیں کہ اگر وہ ادیب نہ بن سکے تو کم از کم معلّم ضرور بنیں گے۔ نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ ادیب ادب لکھتا ہے، معلّم اس کی تعریف و تفسیر لکھتا ہے، طالبِ علم پہلے تفسیر اور بعد میں ادب پڑھتا ہے اور افسر بنا تو ادب پڑھنا چھوڑ دیتا ہے، اور نہ بنا تو خود مفسر بنتا ہے اور ادب پڑھے بغیر ادب کی تفسیر لکھنے کا غیر معمولی ملکہ پیدا کرتا ہے۔ اس طرح ادب کا زندگی سے، عوام سے، مختلف پیشوں اور طبقوں میں بٹے ہوئے عام آدمی سے جو گہرا ربط ہونا چاہیے وہ ختم ہو گیا ہے۔ ادب کا دائرہ ادیب، معلّم اور طالب علم کے مثلّث میں بدل گیا ہے جو اقلیدس کا ایسا معمّہ ہے کہ نہ تو ادیبوں کے سمیناروں میں حل ہوتا ہے نہ اساتذہ کی کانفرنسوں میں۔ اب تو ادیبوں کے سیمینار بھی جامعات ہی میں ہوتے ہیں، اور جامعات میں اساتذہ عروض و اسلوبیات و لسانیات پر اتنی زبردست عالمانہ لن ترانیاں کرتے ہیں کہ

ادیب سہما ہوا سوچتا ہے کہ مثلاً وہ افسانہ یا غزل جو قبض وکشاد کے اس مرحلہ میں تیار ہوئی تھی جب لکھنے کی میز اور بیت الخلا کے درمیان اس کی آمد و رفت کا سلسلہ جاری تھا، اس افسانے یا غزل کو اگر ادب کے یہ ٹکنو کریٹ تخلیق کرنے بیٹھیں تو کم از کم اپنی پانچ ایکڑ زمین پر پچاس کروڑ کے کمپیوٹروں کا کارخانہ ڈالنا پڑے۔

تو میں کہہ رہا تھا کہ تعلیم کے مسائل، نصاب، طریقۂ تعلیم کی درجہ بندی وغیرہ کے مسائل ہیں جن پر ادیب یا ادبی نقاد اسی وقت کچھ کہنے کا اہل ہوتا ہے جب وہ ماہر تعلیم ہو اور اکثر ایسا نہیں ہوتا۔ جب نصابی کتابیں موجود نہیں تھیں تو ادبی کتابوں سے نصاب کا کام لیا جاتا تھا۔ مثلاً فارسی کی تعلیم گلستاں سے شروع ہوتی تھی۔ لیکن اب تو خصوصی طور سے نصابی کتابیں تیار کی جاتی ہیں، گویا ادب کو اب یہ فکر لاحق نہیں ہوتی کہ وہ نصوح کے پیدا ہونے کے بعد باب پنجم لکھے یا نہ لکھے۔ بچوں کا ادب بھی الگ سے لکھا جاتا ہے، گویا اسے یہ فکر بھی نہیں کہ اس کا ادب مخربِ اخلاق ثابت ہوگا۔ اس طرح ایک معنی میں دیکھیے تو ادب، تعلیم، تربیت اور اخلاقیات سے ماورا ہو گیا ہے۔ وہ زندگی کے تجربہ کا بیان ہے۔ اور ہر اس شخص کے لیے ہے جو اس تجربے سے لطف اندوز ہونا چاہتا ہو اور ساتھ ہی اس تجربہ سے آنکھیں چار کرنے کا حوصلہ رکھتا ہو، چنانچہ وہ ادارے جو ایک مخصوص قسم کے تعلیمی، تربیتی اور اخلاقی منصوبہ کے تحت وجود میں آتے ہیں جیسے مثلاً دینی اور مذہبی مدرسے اُن میں بھی ادب اپنے فقدان سے نمایاں ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان مدرسوں سے جو لوگ پڑھ کر نکلتے ہیں وہ یک طرفہ اور گٹھل شخصیتوں کے مالک ہوتے ہیں اور انسان زندگی اور سماج کا ان کا تصور صرف مذہبی تعلیمات تک محدود ہوتا ہے۔ وہ انسان کی تہذیبی سرگرمیوں کو عموماً مذہب کے ساتھ منسلک نہیں کر سکے۔ نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ ادب اور آرٹ مذہب سے رشتہ رکھنے کے باوجود مذہبی اداروں کی رہنمائی اور سرپرستی سے محروم رہے ہیں۔ اور ایک سیکولر سرگرمی کی صورت اختیار کر گئے ہیں۔ ہمارے علمائے دین کی کتابوں میں ادب اور آرٹ کا ذکر نہ ہونے کے برابر ہے اور جب ذکر ملتا بھی ہے تو نقطۂ نظر اس قدر اخلاقی اور آدرش وادی ہوتا ہے کہ ان کی باتیں خیر اندیش فکر سے زیادہ اہمیت نہیں رکھتیں، مغرب میں بھی وہ کتابیں جو مثلاً کیمبرج یونیورسٹی کے اساتذہ نے

لکھی ہیں یا ادب پر ان کے سیمیناروں کے مضامین پر مشتمل ہیں تنقید کا کوئی اطمینان بخش نمونہ پیش نہیں کرتیں حالانکہ مغرب میں ادب اور فنونِ لطیفہ کلیسا کے اتنے باہر نہیں رہے جتنا کہ ہمارے دینی مدرسوں سے۔ اس سے تو ایک ہی بات ثابت ہوتی ہے کہ ادب کا مذہب سے گہرا رشتہ ہونے کے باوصف ادب مذہبی سرگرمی نہیں اور ادب کے معاملات کو مذہب کی روشنی میں تو سمجھا جاسکتا ہے لیکن مذہبی نقطۂ نظر سے نہیں جو اس بات کا ثبوت ہے کہ ادب کی طرف DOCTRINAL رویہ بہت کارگر ثابت نہیں ہوتا۔ وجہ یہ ہے کہ ادب زندگی کے تجربات کا بیان ہے اور تجربات نظام عقائد میں مشکل ہی سے سماتے ہیں۔ اگر آپ غور سے دیکھیں تو ادب پر کمیونسٹ نقّادوں کی باتیں مذہبی علماء کی باتوں سے مختلف نظر نہیں آتیں۔ دونوں ایک خاص قسم کا ادب ہی قبول کر سکتے ہیں جو ان کے اخلاقی اور سماجی تصوّرات کا آئینہ ہے۔ یہ تصوّرات چاہے اتنے اچھے ہوں لیکن نہ تو وہ پوری انسانی زندگی کا احاطہ کر سکتے ہیں نہ رنگا رنگ انسانی زندگی محض ان تصوّرات سے عبارت ہوتی ہے وہ ادب جو ان تصوّرات کا حامل نہیں ہوتا، ان کی نظر میں گمراہ ہوتا ہے۔ گمراہ کا لفظ دونوں کو بہت عزیز ہے۔

کیا تعلیم کی طرف فنکار کی کوئی ذمّہ داری ہے؟ یہ بالکل ایسا ہی سوال ہے جیسا کہ سماج یا زندگی کی طرف اس کی کوئی ذمّہ داری ہے؟۔ فنکاری تو آئینہ ہے جس میں زندگی اور سماج کا عکس نظر آتا ہے۔ اسی لیے زندگی انسان اور سماج فنکار کے لیے تخلیق کا خام مواد ہے تعلیم پر تقریر کی جاسکتی ہے لیکن ادب پیدا کرنے کے لیے تو فنکار کو اس آدمی پر نظر مرکوز کرنی پڑتی ہے جو تعلیم لے رہا ہو، یا دے رہا ہو، یا تعلیمی ادارے کا کرتا دھرتا ہو یا اس سے منسلک ہو۔ چنانچہ سکول، کالج، اور یونیورسٹی کی زندگی پر طنزیہ، مزاحیہ اور حقیقت پسندانہ افسانے، ناول، اور ڈرامے لکھے گئے ہیں۔ سکول ٹیچر اور پروفیسر افسانوی ادب کے دلچسپ کردار رہے ہیں۔ جارج ایلیٹ، ڈکنس، جانسٹی، کنگسلے ایمس، سی پی سنو، پامیلا ہنسفورڈ جانسن، لاونل ٹریلنگ، نبوکوف، وغیرہ چند ایسے نام ہیں جو اس ضمن میں فوری طور پر یاد آرہے ہیں۔ ان ناموں میں اور بھی اضافہ کیا جاسکتا ہے۔ ان فنکاروں کی تحریروں میں سکول،

کالج اور یونیورسٹی کیپس کی دلآویز تصویریں ملتی ہیں۔ دورِ جدید میں تو یونیورسٹی کیپس، اور اس کی سیاست اور پروفیسروں اور اسکالروں کی باہمی چشمک رقابت، کینہ پروری، اکاڈمک اور گھریلو زندگی پر کافی لکھا گیا ہے اور جس طرح انیسویں صدی کے افسانوی ادب میں سکول ٹیچر کے اچھے خاکے ملتے ہیں اسی طرح بیسویں صدی کے ادب میں کالج پروفیسر ایک دلچسپ افسانوی کردار کی صورت میں ہمارے سامنے آتا ہے۔ اردو میں کالج کے زمانہ کی رومانی زندگی کی تصویریں ملتی ہیں لیکن سکول ٹیچر، پروفیسر، اور یونیورسٹی کیپس پر ابھی تک کوئی بھرپور تخلیق سامنے نہیں آئی۔ عصمت کی ٹیڑھی لکیر میں سکول اور کالج کی زندگی کی عکاسی البتہ قابلِ تعریف ہے۔ گو بھرپور نہیں؛

اردو ہی میں نہیں بلکہ گجراتی میں بھی جدیدیت کے ساتھ ساتھ یہ مسئلہ پیدا ہوا تھا اور آج بھی ہے کہ جدیدیت کو یونیورسٹی کے نصاب میں کیوں شامل نہیں کیا جاتا۔ شاعر تو ہمیشہ شعر کو مدرسہ میں لے جانے کا مخالف رہا ہے۔ یہ ہمارے زمانہ کی ستم ظریفی نہیں تو اور کیا ہے کہ وہ یونیورسٹی سے اس لیے ناخوش ہے کہ اسے نصاب میں شامل نہیں کیا جاتا۔ یہ ادب کو اکاڈمک بنانے کی طرف پہلا قدم ہے۔ ادب تو اکاڈمی کے باہر لوگوں کے دلوں پر حکمرانی کرتا ہے۔ ادب تو کبھی بھی ادب کے طالب علموں کی میراث نہیں رہا۔ مذہب ہی کی طرح وہ سب کی میراث ہے اور چوراہے کی چیز ہے۔ مدرسہ کا نصاب کیسا ہونا چاہیئے یہ ایک اکاڈمک مسئلہ ہے اور میری سمجھ میں نہیں آتا کہ اس مسئلہ کا فنکار کی تخلیقی سرگرمیوں اور ادب کے مسائل سے کیا سروکار ہے۔

آج اردو ہی میں نہیں بلکہ دنیا بھر کے لکھنے والے ادیب اور شاعر، کالجوں میں ملازم ہیں۔ اس سے ایک نئی صورتِ حال پیدا ہوئی ہے۔ یہ صورتِ حال اتنی نئی ہے کہ ابھی اس کے تمام پہلو سامنے نہیں آئے لیکن اِدھر اُدھر مختلف مضامین میں ان پر اشارے دیکھنے کو ملتے ہیں۔ میں CHAIR OF POETRY یا POET IN RESIDENCE کی بات نہیں کر رہا بلکہ جسے سپنڈر نے CAMPUS AND MUSE کا عقد کہا ہے اس کی طرف اشارہ کر رہا ہوں۔ ادیب کو روزی روزگار تو کمانا ہی ہے اور ایک نظر سے آپ دیکھیں تو

یونیورسٹی کی ملازمت دوسرے پیشوں کے مقابلہ میں اس کی ذہنی سرگرمیوں میں کم ہی حائل ہوتی ہے۔ لیکن یونیورسٹی بھی ایک ادارہ ہے اور ہر ادارہ کی طرح وہ ادیب کے لیے ADJUST کے بہت سے مسائل پیدا کرتا ہے۔ ہر ادارہ میں ادیب کے لیے سب سے بڑا مسئلہ اپنے ذہنی اور تخلیقی ارتباط کے تحفظ کا مسئلہ ہے۔ یونیورسٹی عموماً سماج کے NORMS کا آئینہ ہوتی ہے، اور سماج کے ساتھ فنکار کا رشتہ عموماً جھگڑے کا رشتہ ہوتا ہے۔ تعلیم میں OBJECTIVITY کس حد تک ممکن ہے یہ کہنا مشکل ہے اور تمام دنیا میں کیمپس پر طالب علموں کی بے چینی کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ یونیورسٹی عموماً ان سماجی آدرشوں کی ترویج کا ذریعہ بنی ہے جو نوجوانوں کو پسند نہیں، سماجیات کا شعبہ خصوصاً اس افراتفری کا بری طرح شکار ہے۔ اشتراکی سماج اشتراکی آدرشوں سے اور بورژوازی سماج بورژوا آدرشوں سے کمٹ منٹ مانگتا ہے۔ ڈھاکہ یونیورسٹی میں پاکستانی ڈکٹیٹروں کا عتاب سماجیات کے پروفیسروں پر ہی نازل ہوا تھا کیوں کہ اساتذہ ریاست اور قوم کے اسلامی تصورات کو قبول نہیں کرتے تھے۔ ریاست اپنی آئیڈیولوجی کی تنقید کو مشکل ہی سے برداشت کرتی ہے۔ لہٰذا آزادی کا وہ تصور جو فنکار کو عزیز ہے۔ لبرل اور جمہوری سماج میں ہی پنپ سکتا ہے۔ آمرانہ ریاست کی احتسابی کارروائیاں اس کلچر کے لیے سم قاتل ثابت ہوتی ہیں جو آزاد ذہنی فضا کا پیدا کردہ ہوتا ہے۔ فاشی ریاستیں تو کلچر کا گلا ہی گھونٹ دیتی ہیں۔ زیادہ روشن خیال ریاستوں کی کوشش یہ ہوتی ہے کہ کلچر ان کے سایۂ عاطفت میں پنپتا رہے۔ یعنی کلچر کی پوری رہبری وہ اپنے ہاتھ میں لے لیتی ہیں اور کلچر گلی کوچوں، چوراہوں اور میدانوں کی بجائے بیوروکریسی کی میز پر پیدا ہونے لگتا ہے۔ ناولوں اور ڈراموں کے منصوبے بنائے جاتے ہیں۔ بیوروکریسی کی تجربہ گاہوں میں رجحانات کے صحت مند یا غیر صحت مند ہونے کے حقیقت نگاری کے مفید یا غیر مفید ہونے کے، ہئیت پرستی کے سماج دوست یا سماج دشمن ہونے کے مسائل کی چیر پھاڑ کی جاتی ہے اور پھر وہ نسخے تجویز کیے جاتے ہیں جس سے ایسا کلچر پیدا ہو جو بیوروکریسی کو اور اس کی وساطت سے ریاست کو پسند ہو۔ گویا بیوروکریسی کی کوشش ہی یہ ہوتی ہے کہ فنکار کو ٹھوک ٹھوک کر کسی نہ کسی طرح کنفورمسٹ بنایا جائے لبرل اور جمہوری ریاستیں بھی ان رویوں سے

بالکل پاک نہیں رہی ہیں۔ لیکن ان ریاستوں میں چونکہ فنکار کو گفتار اور کردار کی آزادی زیادہ حاصل رہی ہے اس لیے فنکاران رویّوں کے خلاف پرزور احتجاج بھی کرتا رہا ہے جس کی تازہ ترین مثال آئنسکو کا وہ مضمون ہے جو دسمبر ۷۲ ۱۹ء کے انکاؤنٹر میں یونیسکو کی ان کوششوں کے خلاف احتجاج ہے جو فنکار کی علیحدگی کو دور کرنے کے لیے کی جارہی ہیں۔ فنکار سماج کا وہ آدمی ہے جو حقیقت جیسی کہ وہ ہے اسے پیش کرتا ہے۔ چونکہ یہ پیش کش کسی جلبِ منفعت کی خاطر نہیں ہوتی اسی لیے سچّی، بے باک اور جھنجھوڑنے والی ہوتی ہے۔ ویسے بھی سماج کا دانشور طبقہ بڑی حد تک عصری صورتِ حال سے غیر مطمئن ہوتا ہے، اور یہ اس کی بے اطمینانی ہی ہے جو سماج کو اپنی حالت، اپنے نصب العین اور اپنی کارکردگی کا لمحہ بہ لمحہ جائزہ لینے پر مجبور کرتی ہے۔ ایک بے باک، روشن ضمیر، دانشور طبقہ کی تنقید، انحراف اور بغاوت سماجی صحت کے لیے ضروری ہے۔ ادب اور آرٹ کی تاریخ آپ کو بتادے گی کہ فنکار عموماً مروج اور رسمیہ سماجی رویّوں کے خلاف ہی رہا ہے اور اس کی برگشتگی اور برہمی کا نتیجہ سماج کے لیے سودمند ہی نکلا ہے۔ فنکار کو کنفورمسٹ بنانے کا مطلب ہے اسے سماجی تنقید کی قوت سے محروم کردیا جائے۔ پھر تو لوگ یہی محسوس کرنے لگیں گے کہ جو کچھ ہے وہ ٹھیک ہے اور کہیں تبدیلی، بہتری اور اصلاح کی ضرورت نہیں۔ اکثر و بیشتر تو سماجی صورتِ حال سے غیر اطمینانی کا جذبہ اتنا موہوم، پیچیدہ اور مبہم ہوتا ہے کہ اسے خالص منطق کی زبان میں پیش تک نہیں کیا جاسکتا۔ ادب اور آرٹ ایسے ہی جذبات کو قوتِ گویائی عطا کرتا ہے، اسی لیے ریاست جس قدر سرکش شاعروں اور فنکاروں سے گھبراتی ہے اتنی صحافیوں اور سیاسی نکتہ چینوں سے نہیں گھبراتی۔ وجہ یہ ہے کہ شاعر احساس کو زبان عطا کرتا ہے اور احساس کو نہ تو جھٹلایا جاسکتا ہے نہ اس کے خلاف جنگ کی جاسکتی ہے۔ ایک صحافی اور سیاسی آدمی کو تو منطقی دلائل اور حقائق سے قائل بھی کیا جاسکتا ہے، لیکن فنکار کے احساس کی صداقت کے سامنے بیوروکریٹ کی پوری منطق دھری کی دھری رہ جاتی ہے۔ شاعر کا کلام پڑھ کر لوگ محسوس کرتے ہیں کہ ان کے بے زبان جذبات کو اس نے زبان عطا کی ہے، اور وہ احساسات جن کی نوعیت اور ماہیت کو وہ سمجھ نہیں پاتے تھے، اب ان کے سامنے

نہایت صاف اور نکیلی شکل میں آ گئے ہیں۔ وہ شاعر کے جذبہ کی صداقت کو محسوس کرتے ہیں اور یہ احساس ہی ان کا حاصل ہے اور اسی لیے وہ منطق اور فلسفہ کی سطح پر بیورو کریٹ سے الجھنا بھی پسند نہیں کرتے۔ وہ جانتے ہیں کہ وہ جو کچھ محسوس کر رہے ہیں وہ سچ ہے اور کوئی منطق ان کے احساس کو جھٹلا نہیں سکتی۔ سٹیفن سپینڈر نے اپنی کتاب "نوجوان باغیوں کا سال" میں زیکوسلاواکیہ کے ان پروفیسروں کا ذکر کیا ہے جنھوں نے کافکا کا دن منایا۔ یہ جشن حکومت کے خلاف گویا بغاوت کا آغاز تھا۔ اشتراکی آمروں نے کافکا کے مطالعہ پر پابندی لگا دی تھی۔ وجہ کافکا کے غیر صحت مند عناصر تھے۔ لیکن زیکوسلاواکیہ کے دانشوروں کے لیے کافکا کی مشکل اور پیچیدہ علامتیں روزمرہ کی حقیقت میں بدل گئی تھیں اور اس کی تحریریں ایسی پیغمبرانہ حقیقت بیانی کی حامل معلوم ہوتی تھیں جن کی ایک ایک پیشین گوئی لفظ بہ لفظ صحیح پڑ رہی تھی۔ THE PENAL SETTLEMENT جیسی کہانیاں اس پولس سٹیٹ کی پیشین گوئی تھیں جسے آمر ریاست دنیا کے نقشہ پر جگہ جگہ قائم کرنے والی تھی۔ کافکا کی تحریروں میں دانشوروں کو اپنی صورتِ حال کا عکس نظر آیا اور صاف بات ہے کہ حکومت دانشوروں کے اس رویّہ سے خوش نہیں تھی۔ حکومت تو یہی چاہتی تھی کہ لوگ ایسی تحریریں لکھیں اور پڑھیں جو موجودہ صورتِ حال سے غیر اطمینانی کا اظہار نہ کرتی ہوں۔ یعنی جو نہ پیچھے کی طرف دیکھتی ہوں نہ آگے کی طرف بلکہ ماضی اور مستقبل سے بے نیاز حال کو جاری و ساری رکھنے کی کوشش کرتی ہوں۔ ماضی اور مستقبل سے آدمی اسی وقت بے نیاز ہو سکتا ہے جب اس سے اس کا یقین اور عقیدہ چھین لیا جائے۔ کسی یقین اور عقیدہ کی عدم موجودگی میں آدمی حال کے دھارے پر بہتا جاتا ہے وہ نہیں جانتا کہ وہ کہاں سے چلا ہے اور کہاں جا رہا ہے۔ یہ سوال کہ وہ کہا جا رہا ہے، اس کی جدوجہد کی منزل کون سی ہے، اس کا مقام آرزو کیا ہے، بیورو کریٹ کو ہمیشہ پریشان کرتا ہے کیوں کہ منصب کے اعتبار سے اس کا کام محض حال کو جاری رکھنا ہے۔ کلچر ایسی فضا میں پیدا نہیں ہوتا۔ تہذیب کی تخلیق کے لیے ضروری ہے کہ آدمی زمان و مکان میں حرکت کرتا ہوا اور اپنے ماحول اور اپنے گردوپیش میں ڈوبا ہوا ہو۔ ایسا آدمی یہ سوال ضرور کرے گا کہ وہ کہاں

سے چلا ہے، اور کہاں جا رہا ہے۔

فنکار جو کلچر کا خالق ہے آج ریاست، بیوروکریسی اور اکاڈمی کے بیچ گھرا ہوا ہے جو بزعم خود کلچر کے سرپرست، محافظ اور مفسر بنے بیٹھے ہیں۔ اگر فنکار سماج کے NORMS کے مطابق کام کرتا ہے تو بیوروکریٹ کو اس سے کوئی شکایت نہیں۔ خالص سماجی، وطنی اور قومی شاعری اس کے لیے کوئی مسائل پیدا نہیں کرتی لیکن فنکار نے اگر ایسی باتوں کا ذکر کیا جو سماج کے مروّجہ عقائد یا نصب العین کے خلاف ہے تو بیوروکریٹ اس سے پوچھ سکتا ہے۔ "میاں تم کون سے غم میں دبلے ہونے جا رہے ہو؟" اس سوال کا خیّام سے لے کر غالب تک کسی کے پاس جواب نہیں رہا۔

تعلیم اور ادب پر غور کرتے ہوئے جو مسئلہ اہلِ فکر کے لیے آج کل زیادہ توجہ طلب بنا ہوا ہے وہ پروفیسروں کے تدریسی، تحقیقی اور تنقیدی کاموں سے تعلّق رکھتا ہے، اس مسئلہ کا کوئی خوشگوار حل ابھی تک سامنے نہیں آیا۔ آرنلڈ ٹائمبی نے بتایا ہے کہ اکثر اعلیٰ تحقیقی اور علمی کام کرنے والوں کے لیے تدریسی ذمّہ داریاں قدغن ثابت ہوتی ہیں۔ نصاب، روزانہ لکچروں کی تیاری، کاپیوں کی جانچ، امتحان کے پرچے اور یونیورسٹی کے دوسرے معمولات میں گھرا ہوا شخص تحقیقی اور تخلیقی کام نہیں کر سکتا۔ چنانچہ بہت سے لوگ تھک ہار کر یونیورسٹی سے الگ ہو کر آمدنی کا دوسرا ذریعہ ڈھونڈھ نکالتے ہیں جو ان کے تحقیقی کام میں رکاوٹ پیدا نہ کرتا ہو۔ لیکن اس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ یونیورسٹی اور طلبا، اعلیٰ دماغوں کے فیض سے محروم ہو جاتے ہیں۔ دوسری طرف ضروری نہیں کہ ایک اچھا محقق، عالم اور ناقد اچھا مدرس بھی ہو۔ ہو سکتا ہے لیکن ایسا امتزاج بہت عام نہیں۔ اگر ہو تب بھی اس کا علمی اور تحقیقی کام کچھ اس نوعیت کا ہو سکتا ہے کہ متداولہ نصاب سے اس کا تعلّق بہت دور کا رہ جائے۔ اکثر ایسا ہوتا ہے کہ پروفیسر کا ذہن کسی اور ہی مسئلہ کی چھان بین میں الجھا ہوتا ہے اور اسے کلاس میں جو کچھ پڑھانا ہوتا ہے اس کے لیے وہ ضروری ذہنی تیاری نہیں کر پاتا۔ اگر کر بھی پائے تو وہ اتنی پرشوق نہیں ہوتی کہ طلباء میں جوش و ولولہ پیدا کر سکے۔ ایسی صورت میں لکچر میکانکی اور فرض منصبی سے سبکدوشی کا بہانہ بنتا ہے۔ یہ صورتِ حال آج کل بہت عام ہے چنانچہ آئے دن ہم سنتے رہتے ہیں کہ جن پروفیسروں

کے علم کا ڈنکا چاروں اور بجتا ہے ان سے طالب علم بہت خوش نہیں ہوتے۔ ہمیں اس تضاد پر حیرت ہوتی ہے لیکن ہم پروفیسروں کی تحریروں سے مرعوب ہوتے ہیں جب کہ طالب علموں کو اس کی غیر دل چسپ میکانکی تقریروں کو بھگتنا پڑتا ہے۔ اس مسئلہ کا ایک حل یہ بھی بتایا جاتا ہے کہ ایسے تحقیقی ادارے قائم کیے جائیں جہاں محقق اپنا کام زیادہ سکون سے کر سکیں۔ لیکن اس صورت میں یونیورسٹی جو علوم متداولہ کا گہوارہ ہوتی ہے علمی اور تحقیقی کاموں سے محروم ہو کر محض تدریسی ادارہ بن جائے گی۔ یونیورسٹی کا کام محض رسمیہ تدریس ہی نہیں بلکہ علمی تحقیق بھی ہے۔ ہمارے یہاں کی اکثر یونیورسٹیاں محض نصاب مرتب کرنے اور امتحان لینے کا کام کرتی ہیں۔ ان میں ایک بھی ایسی عالمانہ تحقیق یا مفکرانہ کارنامہ سرانجام نہیں پاتا جن پر دنیائے علم و ادب فخر کر سکے۔ پروفیسر کا صرف مدرس بن کر رہ جانا بھی کوئی اچھی بات نہیں ہے۔ اسے دریائے علم کا پیراک اور دشتِ خیالات کا سیّاح ہونا چاہیئے۔ تاکہ طلبار میں حصولِ علم کا جذبہ ماند نہ پڑے۔ محض تدریس تدریسی طریقۂ کار کی پابند ہو کر بالآخر میکانکی بن جاتی ہے۔ مدرس کے ذہن کو بہت جلد زنگ لگتا ہے کیونکہ علم و ادب نوعیت کے اعتبار سے ہی ہر لحظہ نیا طور نئی برقِ تجلی کا مطالبہ کرتے ہیں اور اگر مدرس یہ چیلنج قبول نہیں کرتا، رہوارِ شوق کو ہر لحظہ مہمیز نہیں کرتا، زبان و ادب اور فکر و نظر کی نئی نئی جولانگاہوں کی تلاش نہیں کرتا، تو زندگی بھر کے لیے فورٹ ولیم کالج میں قید ہو جاتا ہے کہ اسے پچیس سال تک یہ پرچہ پڑھانا ہے اور نوٹ تیار ہیں۔ ہمارے یہاں زبان و ادب کے اساتذہ کی ذہنی پس ماندگی کا یہ عالم ہے کہ کسی دوسری زبان یا اس کے ادب سے واقفیت تو در کنار، خود اپنی زبان کے ادب، اس کے رجحانات و میلانات، نئی کتابوں اور نئے رسالوں تک سے کوئی واقفیت نہیں رکھتے یہ بات یاد رہے کہ ہمارے ملک کی زبانیں گوناگوں وجوہات کی بنا پر علم و ادب کا ایسا معیاری خزانہ نہیں رکھتیں کہ وہ کسی فرد کو زندگی بھر کام لگتا رہے۔ پہلے بھی علمار اپنی زبان کے علاوہ عربی اور فارسی زبانیں جانتے تھے اور دینیات، اور تاریخ سے گہرا شغف رکھتے تھے۔ اب لے دے کر اساتذہ صرف اردو تک محدود ہو گئے ہیں۔ ملک کی دوسری زبانوں کے اساتذہ کا بھی یہی عالم ہے۔ اپنی کارکردگی کے اوّلین زمانہ میں وہ تحقیق سے شغف پیدا کرتے

ہیں، لیکن یہ شغف ڈاکٹریٹ کا مقالہ پورا ہوتے ہی ختم ہو جاتا ہے۔ پھر کوئی دوسرا مقالہ یا تحقیقی کارنامہ معرضِ وجود میں نہیں آتا۔ ایسے مقالے اکثر محض ڈگری کی ضرورت کے پیشِ نظر ہوتے ہیں۔ ان کے موضوعات بھی ایسے ہوتے ہیں جو محقق کو آسانی سے دستیاب مواد کی فراہمی سے آگے بڑھنے نہیں دیتے۔ زیادہ تر حصّہ تنقید و تبصرہ کا ہوتا ہے اور ایم۔ اے پاس نوجوان اساتذہ کا ذہن اس کام کے لیے ابھی تیار نہیں ہوتا، لہٰذا ایسے مقالوں کا تنقیدی حصّہ حد درجہ ناکارہ، رسمیہ اور سطحی ہوتا ہے۔ محض مواد کی فراہمی، ترتیب اور درجہ بندی تحقیق نہیں ہے۔ مقالوں میں اگر کوئی THESIS نہیں ابھرتا تو ان پر THESIS کے نام کا اطلاق بھی مناسب نہیں ہے۔۔ یہی وجہ ہے کہ یونیورسٹیوں کے بے شمار تحقیقی مقالے ہمارے ادب کی تحقیقی اور تنقیدی روایت کا حصّہ نہیں بن سکے۔ رطب و یابس کی بھرمار، تحقیقی طریقۂ کار سے عدم واقفیت THESIS کی عدم موجودگی اور تنقیدی نظر کی کم مائیگی نے ان بے شمار مقالوں کو اعلیٰ علمی کارنامے بننے نہیں دیا۔

اساتذہ تحقیق سے تھک جاتے ہیں تو تنقید پر جھپٹتے ہیں لیکن تنقید مکتب کی چیز نہیں۔ یہ ادب سے براہ راست دانشورانہ لین دین کا نتیجہ ہوتی ہے۔ تنقید کوئی دھندا نہیں کام نہیں، فرض منصبی نہیں، ہر آدمی کے لیے ضروری نہیں کہ وہ محقق ہو، عالم ہو، پروفیسر یا استاد ہو لیکن ہر آدمی کے لیے ضروری ہے کہ وہ نقّاد بننے کی کوشش کرے تاکہ خراب کو اچھے سے اور اسفل کو اعلیٰ سے الگ کر سکے۔ لہٰذا آدمی زندگی کے کسی شعبہ میں بھی ہو جہاں اسے اپنی زبان، ادب اور تہذیب سے واقفیت ضروری ہے، وہاں اس کے لیے ایک ایسے ناقدانہ شعور کی تربیت بھی ضروری بن جاتی ہے جو اس کی واقفیت کو قابلِ قدر بنائے۔ اعلیٰ تعلیم کی سطح پر ناقدانہ شعور کی تربیت تو ایک نہایت ہی ضروری عنصر ہے۔ صاف بات ہے کہ اس کام کے لیے صرف اپنے ادب سے واقفیت کافی نہیں کیونکہ تنقیدی بصیرت کے لیے جہاں دوسری زبانوں کے ادب سے تقابلی مطالعہ ضروری ہے وہیں دوسرے علوم سے واقفیت بھی ناگزیر ہے۔ مخصوص شعبۂ علم میں تخصیصی مہارت کے بغیر اب کام نہیں چلتا۔ تخصیص ہمارے زمانہ کی امتیازی خصوصیت ہے، لیکن تخصیص نے اس علمی آفاقیت کو بڑا نقصان پہنچایا ہے جو ذہنی کلچر کی اہم صفت تھی۔ اور

یونیورسٹی تعلیم جس پر زور دیتی تھی۔ اس میں شک نہیں کہ ہمارے زمانہ میں علوم کی اتنی افراط ہے کہ تمام علوم میں یکساں ملکہ پیدا کرنا ممکن نہیں رہا۔ اور کسی ایک علم میں خصوصی ملکہ نہ ہو تو آدمی کسی کام کا نہیں رہتا۔ لیکن دوسرے علوم سے عدم واقفیت نے بھی پڑھے لکھے طبقہ میں ایک عجیب قسم کی جہالت کا احساس پیدا کر دیا ہے اور آدمی محسوس کرتا ہے کہ ایک شعبۂ علم میں سب کچھ جاننے کے باوصف وہ دوسرے علوم سے اتنا ناواقف ہے کہ خود کو جاہل محسوس کرتا ہے۔ اس صورتِ حال کا تدارک ابھی تک نہیں ہو سکا ہے۔ سائنس والوں کو ادب اور ادیبوں کو سائنس پڑھانے کی باتیں ابھی بھی بہت عام ہیں، یہی وجہ ہے کہ بعض لوگ یونیورسٹی میں اساتذہ کی صف میں محض محققوں کو دیکھنا پسند نہیں کرتے۔ ان کے نزدیک محقق طبعاً اور مزاجاً ایک اچھا استاد نہیں ہوتا۔ اس کا تنقیدی شعور صفر ہوتا ہے اور ادبی مذاق غیر معتبر۔ وہ مخطوطات کا کیڑا ہوتا ہے اور تعلیم کے رومانس کو ایک تھکا دینے والے ORDEAL میں بدل دیتا ہے۔ وہ طالب علموں کے تنقیدی شعور کو تیز اور ان کے تخیل کو مہمیز نہیں کرتا۔ یہ باتیں بڑی حد تک درست ہیں۔ لیکن اسے ہم ایک کلیہ کا روپ نہیں دے سکتے۔ ہمیں اس مفروضہ پر ہی کام کرنا ہوگا کہ ایک محقق بھی اتنا ہی اچھا استاد ہو سکتا ہے جتنا کہ ایک نقّاد یا شاعر یا افسانہ نگار بشرط یہ ہے کہ کلاس روم میں آدمی ایک اچھّے استاد کی صفات پیدا کرنے کی کوشش کرے۔ تدریس کے اپنے تقاضے ہیں۔ تدریسی لکچر تو سبھی لکچر سے مختلف ہوتے ہیں، تدریس ایک خوشگوار امتزاج ہے۔ تحقیق، سکالرشپ، تنقید اور تقریر کا یہ امتزاج جتنا گراں مایہ ہے اتنا ہی کم یاب ہے۔ غیر دل چسپ لیکن پر مغز لکچر، دل چسپ لیکن بے مغز لکچر سے زیادہ قابلِ قدر ہے۔ لکچر اگر دل چسپ اور پر مغز ہو تو فبہا۔ پروفیسر اگر اچھا پروفیسر نہیں تو وہ بڑا محقق اور نقّاد ہوا بھی تو اپنے طالب علموں کے لیے بے کار ہے۔ ایک محقق ہی کی مانند نقّاد کی تنقیدی سرگرمیاں بھی اسے نصاب سے غیر متعلق اور کلاس روم سے بے پروا بنا سکتی ہیں۔ میرا خیال ہے ایک استاد کو پہلے ایک اچھّا استاد ہونا چاہیے پھر کچھ اور۔ لیکن یہ خیال بھی کچھ بہت اچھا خیال نہیں ہے کیونکہ یہ بھی حقیقت ہے کہ اچھا استاد ہونے کے لیے آدمی کے لیے محض استاد ہونا بھی کافی نہیں تاوقتیکہ وہ اچھا سکالر نہیں بنتا اچھا استاد بھی نہیں

بن پاتا۔ مسئلہ کا حل انفرادی ہے۔ تدریس و تحقیق و تنقید میں توازن قائم کرنا چاہیے اور کسی ایک کی قیمت پر دوسرے کو حاصل کرنا خسارے کا سودا ہے۔

ادب کے اساتذہ کا ادب کی سرپرستی، نگہداشت اور رہبری کرنا بہت سوں کو پسند نہیں آتا لیکن میں سمجھتا ہوں کہ اس کام کے لیے اساتذہ دوسروں سے زیادہ اہل ہوتے ہیں کیونکہ دوسروں کے مقابلہ میں انھیں ادب پڑھنے اور پڑھانے کے زیادہ مواقع حاصل ہوتے ہیں۔ لیکن مدرسہ سے نکلی ہوئی تنقید پھر مدرسانہ ہوتی ہے اور یہی چیز لوگوں کو برگشتہ خاطر کرتی ہے۔ یہاں سوال انفرادی صلاحیت کا نہیں بلکہ پورے طریقۂ کار کا ہے۔ ایک اچھے استاد کی صفات تنقیدی مضامین میں عیوب بن جاتی ہیں۔ کلاس روم نوٹ بڑی قابلِ قدر چیز ہے لیکن اس کی اہمیت کلاس روم میں ہی ہوتی ہے۔ اس لیے کلاس روم نوٹ کی بنیاد پر اچھا تنقیدی مضمون تیار نہیں کیا جا سکتا۔ طالب علم بہت سی وہ باتیں نہیں جانتے جو ادب کا ایک ذہین قاری جانتا ہے، جو چیز طالب علم کے لیے مفید اور ضروری تھی وہ ادب کے قاری کے لیے کوفت انگیز بن جاتی ہے اور وہ محسوس کرتا ہے کہ نقاد اپنے مضمون میں خواہ مخواہ اسے غیر دلچسپ لکچر پلا رہا ہے۔ تنقید میں جب تک کوئی نئی اور فکر انگیز بات نہ کہی جائے تنقید اچھی نہیں بنتی۔ تدریس کے لیے یہ ضروری نہیں۔ مدرس کے لیے بھی نئی باتوں سے واقفیت ضروری ہے لیکن چونکہ اس کے پاس ہر سال طالب علموں کی ایک نئی کھیپ آتی ہے اس لیے پرانی لیکن اہم باتوں کو دہرانا، تاریخی حقائق کا ورد کرنا، اور ضروری لیکن سکہ بند اور بندھی ٹکی معلومات فراہم کرنا اس کے لیے عیب نہیں۔ تنقید میں یہ باتیں عیب شمار کی جائیں گی۔ پھر کلاس روم مہم جوئی کی جولانگاہ نہیں۔ کلاس روم حد درجہ منفرد اور ایک معنی میں بظاہر اٹکل اور چونکا دینے والے خیالات بیان کرنے کا مناسب مقام نہیں۔ آپ کلاس روم میں یہ نہیں کہہ سکتے کہ میں غالب کو ایک تملّق پسند آدمی سمجھتا ہوں، یا اقبال چونکہ علامت پسند نہیں تھے اس لیے بڑے شاعر نہیں تھے۔ یا کرشن چندر محض پروپیگنڈسٹ تھا یا منٹو فحش نگار اور جنس زدہ تھا یا بیمار اور انحطاط پسند تھا۔ یہ باتیں آپ تنقید میں کہہ سکتے ہیں کیونکہ تنقید میں آپ کو نہ صرف اپنے دعوؤں کو ثابت کرنا پڑے گا بلکہ آپ کو ان لوگوں کا سامنا بھی کرنا پڑے گا جو آپ کے دعوؤں کی سخت

اور منہ توڑ تردید کے لیے کمر بستہ ہیں۔ میدان تنقید میں آپ کی تردید کرتے وقت کوئی آپ کی پروفیسرانہ شان کو ملحوظِ خاطر نہیں رکھے۔ لیکن کلاس روم میں مدرس کو عموماً ایسی تردید کا کوئی خدشہ نہیں ہوتا۔ مدرس کی شخصیت وکیل، جج اور پولیس انسپکٹر تینوں کی شخصیت کا امتزاج ہوتی ہے۔ وہی دعویٰ پیش کرتا ہے وہی فیصلہ کرتا ہے اور وہی سزا دیتا ہے کلاس روم میں مدرس ہمہ داں، ہمہ بیں اور ہمہ گیر ہوتا ہے۔ وہ ہر بات خود اعتمادی سے اور مرعوب کن طریقہ پر کہتا ہے۔ طلبار اس کی تقریر کے نوٹ لیتے ہیں۔ اس کی تمام باتیں کارآمد اور مفید ہوتی ہیں۔ یہ ایک اچھے استاد کی صفات ہیں۔ خراب استاد جو مراعات اسے بطور استاد کے حاصل ہیں ان کا غلط استعمال کرتا ہے۔ وہ طلبار کے سامنے دل کی بھڑاس نکالتا ہے۔ اگر اسے ترقی پسند یا جدید ادب پسند نہیں، کوئی شاعر یا نقاد پسند نہیں تو ان کے خلاف وہ ایسی زہریلی باتیں کرتا ہے کہ ہمارے طلبار کا ذہن جو ویسے بھی پختہ نہیں ہوتا آسانی سے متعصب بن جاتا ہے۔ تعصّبات کے حصار مشکل سے ٹوٹتے ہیں اور نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ طلبا ر ایک مخصوص ادبی میلان یا ادیب اور فنکار سے اتنے برگشتہ خاطر ہو جاتے ہیں کہ اسے کھلے ذہن سے پڑھ ہی نہیں سکتے۔ کالج اور یونیورسٹی میں سیمینار کی اہمیت اسی وجہ سے ہے کہ استاد اور طالب علم باہم مل کر ایک ایسے موضوع پر تبادلۂ خیالات کریں جس سے وہ دونوں واقف ہوں۔ سیمینار میں ذہین طالب علم باقاعدہ استاد سے ٹکرّ لے سکتے ہیں اور اس کو اس کے حدود میں رکھ سکتے ہیں۔ خود استاد کے کردار کی تربیت کے لیے سیمینار ضروری ہیں۔ لیکن ہمارے یہاں سیمینار کا رواج عام نہیں ہے۔ ہمہ داں استاد کا ہیچ مداں طلبار کے سامنے گوہر فشانی کرنا ہماری تعلیم کا مقبول عام طریقہ ہے۔ چنانچہ اساتذہ کا کلاس میں یک طرفہ متعصّبانہ اور حد درجہ احمقانہ باتیں کرنا بھی ہماری درس گاہوں کا عام معمول ہے۔ ایسی باتیں ادب کے سلسلہ میں بھی بے ضرر نہیں تو پھر معاملہ سیاست، مذہب، تاریخ، زبان اور کلچر کا ہو تو اساتذہ کا تعصّب کیا فتنے پیدا نہیں کر سکتا۔ ہم ہماری نصابی کتابوں تک کو تعصّب اور غلط بیانیوں سے پاک نہیں رکھ سکے تو کلاس روم کی بند فضا کی تو بات ہی الگ ہے۔ مختلف فرقوں، ذاتیوں جاتیوں اور طبقوں سے آئے ہوئے طلبار کی ملی جلی تعداد ممکن ہے اساتذہ کی زبان کو لگام دے۔

لیکن ہمارے اکثر مدرسے ایک ہی فرقہ کے طلبار پر مشتمل ہوتے ہیں۔ بند کلاس روم اور بھی بند ہو جاتا ہے۔ ہم آئے دن اخبارات میں پڑھتے رہتے ہیں کہ دیہاتوں کی کالجوں میں ایک ناتی اور جاتی کے طلبانے دوسرے ناتی اور جاتی کے طلبار کے ساتھ کیسا بہیمانہ سلوک کیا ہے، کالجوں کو دیہاتی اور صوبائی سیاست کے اکھاڑے بنتے دیر نہیں لگتی آپ یہ کہہ سکتے ہیں کہ ایک ادیب بھی متعصب، فناٹک اور فاشسٹ ہو سکتا ہے لیکن ادب فناٹسزم اور فاشزم کو آسانی سے برداشت نہیں کرتا۔ ادب کی فضا بے باک تنقید کی فضا ہوتی ہے اور نقّاد اپنے عزیز ترین فنکاروں اور قریب ترین دوستوں کی کوتاہیوں اور لغزشوں تک کو معاف نہیں کرتا۔ کلاس روم اور سکول کی بند فضا تنقیدی چیرہ دستیوں سے محفوظ ہوتی ہے اور اس لیے اگر صحت مند نہ ہو تو خطرناک بن سکتی ہے۔ ایک لائق اور سلجھا ہوا استاد سماج کی بڑی نعمت ہوتا ہے، یہ بات سماج جانتا ہے اور کہتا بھی ہے لیکن اس پر عمل نہیں کرتا —— وہ حالات پیدا نہیں کرتا جس میں ذہین اور قابل لوگ معلّمی کا پیشہ اپنائیں اور باعزت زندگی گزاریں۔

بہرحال میں ذکر کر رہا تھا اساتذہ کی تنقید کا۔ جس طرح ایک اچھے مدرس کا سبق اچھا اور دل چسپ ہو سکتا ہے اسی طرح ایک اچھے پروفیسر نقّاد کی تنقید مدرسانہ ہونے کے باوصف اچھی اور دل چسپ ہو سکتی ہے۔ اس کی بہترین مثال ہمارے یہاں خلیل الرحمٰن اعظمی کی تنقیدیں ہیں۔ اعظمی کی تنقیدیں غیر مکتبی نہیں ہیں لیکن مکتبی تنقید کا اعلیٰ ترین نمونہ ہیں وہ مکتبی تنقید کی حدود میں رہ کر بہت اہم اور بنیادی باتیں کہہ جاتے ہیں جب کہ دوسرے نقّاد ان حدود میں یا تو گھٹ کر رہ جاتے ہیں یا ان حدود سے باہر تو نکل جاتے ہیں لیکن مدرسانہ ذہن کو ساتھ ہی لے کر، جس سے اور بھی زیادہ مضحکہ خیز صورتِ حال سامنے آتی ہے۔ تنقید کا عام طریقہ وہی متنی، حوالہ جاتی، تشریحی اور توصیفی رہتا ہے لیکن خیالات اور میلانات سے بھی چھیڑ چھاڑ چلتی رہتی ہے۔ نتیجہ ایک ایسا مضمون ہوتا ہے جو فرسودہ معلومات اور سطحی خیالات کا بھدّا نمونہ ہوتا ہے۔ تنقید میں نظر اور بصیرت کی بڑی اہمیت ہے۔ اگر تنقیدی مضمون فنکار اور فن پارے کے بارے میں کوئی نئی اور اہم بات نہیں

بتاتا تو دو کوڑی کا ہے۔ کلاس روم تقریر کے لیے یہ شرط ضروری نہیں۔ استاد اگر موصولہ اور متداولہ معلومات طلباءٔ تک پہنچا دیتا ہے تو اپنا فرض پورا کرتا ہے، لیکن خاطر نشاں رہے کہ کلاس میں ترسیلِ علم کا طریقہ میکانکی نہیں بلکہ بصیرت افروز، تازہ کار اور تخلیقی ہوتا ہے عالمانہ دبازت لکچر کی اہم صفت ہوتی ہے۔ تنقید سکالرشپ اور مخصوص علوم کا حسبِ ضرورت استعمال کرتی ہے جب کہ کلاس روم لکچر میں تنقید کا حسبِ ضرورت استعمال ہوتا ہے۔ سکالرشپ اور تنقید کا خوشگوار امتزاج اساتذہ میں کم ہی ملتا ہے لیکن طبّاع ناقدانہ نظر کی کمی کلاس روم لکچر کے وزن کو کم نہیں کرتی، کیونکہ عالمانہ لکچر کے ذریعہ طلباء بہت ہی کم وقت میں موضوع سے متعلّق زیادہ سے زیادہ معلومات حاصل کر کے مطمئن ہو جاتے ہیں اور موضوع کی زیادہ طباعانہ اور ناقدانہ چھان پھٹک کے لیے وہ ان نقّادوں سے فیض یاب ہو سکتے ہیں جن کے کارناموں پر استاد نے مبصّرانہ نظر ڈالی ہوتی ہے۔ کہنے کا مطلب یہ کہ ہر استاد کا نقّاد ہونا ضروری نہیں لیکن عالم اور فاضل ہونا ضروری ہے، لیکن تنقید کے لیے محض علم وفضل کافی نہیں، بلکہ وہ ناقدانہ بصیرت ضروری ہے جو ادیب اور ادب کے متعلّق کسی نئی اور معنی خیز بات کا انکشاف کرتی ہو۔ یہ انکشاف دو صفحوں میں بھی ہو سکتا ہے اور دو سو صفحات میں بھی۔ نقّاد کسی موضوع پر سب کچھ پڑھنے کے باوصف اپنے مضمون کو اپنے مطالعہ کا آئینہ نہیں بناتا بلکہ اسے جو بات کہنی ہوتی ہے اس کی پیش کش میں اس مطالعہ سے حسبِ ضرورت فائدہ اٹھاتا ہے۔ اسی لیے اچھا تنقیدی مضمون عالمانہ ثقالت کا حامل نہیں ہوتا۔ اچھا تنقیدی مضمون عالمانہ مقالہ نہیں ہوتا جس میں ایک شاعر کے متعلّق تمام ضروری معلومات جمع کر دی جائیں۔ کسی ادیب یا شاعر کے متعلّق آپ کا ذخیرۂ علم اس پر تنقید لکھنے کی مناسب وجہ جواز نہیں ہے گو اس ذخیرۂ علم کے بغیر کوئی نقّاد کسی ادیب یا شاعر پر اچھی تنقید نہیں لکھ سکتا۔ اگر یہ ذخیرۂ علم ایسا ہے جو مدرس نے اپنی ذاتی تحقیق سے جمع کیا ہے تو اسے تحقیقی مقالہ کی صورت میں پیش کیا جا سکتا ہے لیکن یہ تحقیق اگر محض ثانوی ماخذات پر مبنی ہے تو اسے کلاس روم لکچر کی حدود سے تجاوز نہیں کرنا چاہیے۔ یہی نکتہ وہ مدرس نہیں سمجھتے جنھیں نقّاد بننے کا شوق چرّایا ہے۔ ثانوی ماخذات سے حاصل شدہ معلومات کو تنقیدی چارگوں میں پیش کرنے سے آدمی نقّاد نہیں بنتا۔ پھر کسی شاعر یا ادیب کی زندگی اور کارناموں پر تحقیقی کام کرنے والوں کو یہ کہا سوچنا

چاہیے کہ ان کے ایسے مقالوں کی قدر و قیمت ان کی تحقیقی چھان بین اور عالمانہ مواد کی فراہمی، ترتیب و تدوین میں ہوتی ہے۔ یہ کام فی نفسہٖ بہت اہم ہے اور اپنی بڑی قدر و قیمت رکھتا ہے۔ ایک اچھے محقق کو اپنے اس کام پر مطمئن ہونا چاہیے اور اگر اس میں تنقیدی صلاحیت نہیں، یا اگر وہ فنکار کے کارناموں پر کوئی اہم اور معنی خیز تنقیدی بات نہیں کہہ سکتا تو اسے مختصر تبصرے پر اکتفا کرنا چاہیے۔ اس نکتہ کا خیال رکھا جائے تو تحقیقی مقالوں کی وقعت میں اضافہ ہی ہوگا کیونکہ وہ اس غیر ضروری طوالت سے بوجھل نہیں بنیں جو عموماً فنکار کے کارناموں پر فرسودہ پیش پا افتادہ اور غبی تنقید کرنے کا نتیجہ ہوتی ہے۔ نہ جانے ہم نے کیوں فرض کرلیا ہے کہ تحقیقی مقالے کو طویل اور دبیز ہی ہونا چاہیے حالانکہ اگر تحقیق اہم اور نئی ہو اور صرف پچاس صفحات پر مشتمل ہو تب بھی ڈاکٹریٹ کی مستحق ہے کتنے موضوعات تو ایسے ہوتے ہیں کہ آدمی دس سال تک ان پر عرق ریزی کرے تب کہیں جا کر وہ ان پر دو سو صفحات لکھ سکتا ہے۔ لیکن ہمارے یہاں عموماً تحقیق کے لیے ایسے موضوعات پسند کیے جاتے ہیں جو فی الحقیقت تنقید کے موضوع ہوتے ہیں۔ بطور تنقید کے بھی وہ ایسے لحیم شحیم موضوعات نہیں ہوتے کہ ان پر دبیز مقالے لکھے جائیں۔ ذہین آدمی چند صفحات میں ان سے نپٹ سکتا ہے۔ ایسے موضوعات پر تحقیقی انداز میں طول طویل تنقیدیں لکھنے کا مطلب رائی کا پہاڑ بنانا ہے۔ مدرس نقّاد یہی کام کرتے ہیں۔ پھر اس قسم کی تحقیق و تنقید کا ایک ڈھرّا بن گیا ہے۔ امتحان کے پرچوں کی مانند ان کا پیٹرن ایک سا ہوتا ہے۔ آپ پچاس آدمیوں کو اردو افسانہ پر تحقیق کرنے بٹھائیے اور دیکھیے کہ پچاسوں پچاس ان گپھاؤں میں چکر لگاتے نظر آئیں گے جہاں وحشی آدمی نے سب سے پہلے کوئی کہانی بیان کی تھی۔ کسی مزاح نگار پر لکھا ہوا تو مزاح کی تاریخ یونان اور ایران سے ہوتی ہوئی ہنسی کی نفسیات اور ہنسی کے عضلات کا احاطہ کرتی ہوئی مزاح نگار تک پہنچے گی۔ یہ طریقۂ کار عالمانہ مقالہ کا ہے تنقید کا نہیں کیونکہ اچھی تنقید ایک جرّاح کی مانند اس حصۂ جسم پر نظر مرکوز کرتی ہے جس پر عمل جرّاحی کیا جا رہا ہو۔ نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ مدرسوں کی تحریریں نہ تو اچھی تنقیدیں باقی ہیں نہ اچھے مقالے۔ مقالے کے تحت وہ تنقید لکھتے ہیں اور تنقید کے تحت مقالہ۔ پھر اساتذہ کی ایک مصیبت یہ ہوتی ہے کہ انھیں جس

علم میں اختصاص حاصل ہوتا ہے اس کا جا و بیجا استعمال وہ اپنی تنقیدوں میں کرتے ہیں تنقید میں نظر کی کمی کو علم سے پورا نہیں کیا جاسکتا، لیکن مدرس نقاد اپنی علمی نمائش کے بہانے تراش ہی لیتا ہے۔ چنانچہ اکثر مدرّسوں کے مقالے اور کتابیں تاریخ کا پشتارہ معلوم ہوتی ہیں۔ مارکسزم کی طرح اگر کسی پر وجودیت کا بھوت سوار ہو تو اقبال اور غالب تو ٹھیک ایلیس اور مخدوم میں وجودی فلسفہ تلاش کرنا اس کے لیے مشکل نہیں۔ اقبال پر لکھتے وقت تو فلسفہ، تاریخ، اسلامیات، سیاسیات، اقتصادیات غرض کہ ہر علم کا تخصیصی مطالعہ پیش کیا جاسکتا ہے۔ یہی حال لسانیات اور اسلوبیات کا ہے۔ لسانیات کے استادوں کی تنقیدیں پڑھتے وقت تو ہمیں محسوس ہی نہیں ہوتا کہ ادب کے متعلق کوئی چیز پڑھ رہے ہیں۔ یہ ٹھیک ہے کہ ادب کا میڈیم زبان ہے لیکن مصوّری کا میڈیم رنگ ہونے کے ناطے ہم پر یہ لازم نہیں آتا کہ ایک تصویر سے لطف اندوز ہونے کے لیے ہم کلر کیمسٹری کا کورس بھی پورا کریں۔ تنقید کا کام ذوق ادب اور لطفِ سخن میں اضافہ کرنا ہے۔ میرے نزدیک تو وہ تنقید جو مسرت انگیز نہیں بصیرت افروز تک نہیں ہوسکتی۔ میں نہیں سمجھ سکتا کہ بغیر پُر لطف بنے تنقید ہمارے لطفِ سخن کو کیسے دوبالا کرسکتی ہے۔ تنقید ادب کی گفتگو ہے اور اس کے لیے ضروری ہے کہ وہ ادب ہی کی طرح ذہن کو شگفتہ کرے۔ مدرسانہ تنقید کی سب سے بڑی کمزوری اس کی متقطع ثقالت ہے۔ ڈرائیڈن، جانسن، ایلیٹ، حالی سب کے یہاں آپ کو اسلوب کا ایسا شگفتہ نکھار ملے گا جس سے مدرّس نقّاد عموماً محروم رہتے ہیں۔ جانسن اور ایلیٹ نے بھی تنقید تو کمر کس کر ہی لکھی ہے لیکن ہمارے مدرس نقّاد لکھنے بیٹھتے ہیں تو کمر کستے نہیں البتہ شیروانی کے بٹن اوپر تک بند کر لیتے ہیں۔ ہر مضمون چغلی کھاتا نظر آتا ہے کہ بند شیروانی میں ازار بند ڈھیلا ہے۔

مدرس کسی ایک موضوع پر کام کرتا ہے یا یوں کہیے کہ تدریس کے سلسلہ میں اسے کسی ایک موضوع پر کام کرنا پڑتا ہے، اس ضمن میں اسے جو مواد حاصل ہوتا ہے اس کے خمیر سے مدرّسانہ تنقید کی پوری بیکری چلتی ہے۔ نام چاہے جدیدیت کا رجحان ہو یا جدیدیت کی روایت یا جدیدیت کیا ہے، اس میں آپ کو یہی نظر آئے گا کہ شعراء نے مسدس اور مسمط

میں کیا کیا تصرفات کیے ہیں۔ وجہ یہ ہے کہ ہیئت کے تجربات کے سلسلہ میں اس نے جو کام کیا ہے اس کا مواد اس کے پاس تیار ہے۔ اب اگر اسے روایت اور بغاوت پر مضمون لکھنا ہے مسدّس اور مسمّط کی روایت اور تصرفات کو بغاوت بتا کر کام نکالا جا سکتا ہے۔ اردو شاعری میں حب الوطنی پر مضمون لکھنا ہے تو مسدّس اور مسمّط کا وطنی مواد حاضر ہے۔ دوبارہ تصرفات کا بیان کیجیے اور فنکاری پر گہری نظر ہونے کی سند بھی مل جائے گی۔ غزل میں مضامین کی تکرار پر ہم اعتراض کرتے ہیں۔ لوگوں نے مدرّسوں کی تنقید کو غور سے نہیں پڑھا یہاں بھی انگریزی مٹھائی ہی کا عالم ہے۔

ایک نظر سے دیکھیے تو ہلکے پھلکے مدرّسانہ تنقیدی مضامین بلند حوصلہ کام نہ کرنے کے محض بہلانے ہیں۔ لکھنے والوں نے عرب، ایران اور یونان کے ادب اور تہذیب و تمدّن کی تاریخیں لکھ ڈالیں۔ حیرت ہوتی ہے کہ ایسے اولالعزم کام ایک آدمی تنِ تنہا کیسے کر سکتا ہے۔ کلیم الدین احمد نے تو اقبال کی پٹائی کرنے کے لیے کہہ دیا مستشرق نقّاد نہیں ہوتا۔ خیر میں ابھی براؤن اور نکلسن کے بچاؤ میں کلیم الدین سے نہیں الجھوں۔ لیکن میں بھی تو یہی کہہ رہا ہوں کہ سکالر کے لیے نقّاد ہونا ضروری نہیں۔ اگر ہمارے اساتذہ اس قسم کے بلند پایہ سکالر ہوتے تو ان کی تنقیدی کم مائیگی سے چشم پوشی بھی کی جاتی۔ آخر سلیمان ندوی، عبدالسلام ندوی، صباح الدین عبدالرحمٰن کی تنقیدوں پر کون مغز پاشی کرتا ہے حالانکہ انھوں نے ادب پر کچھ کم نہیں لکھا۔ لیکن ہمارے اساتذہ کے پاس سے دھان پان تنقیدی مضامین کے مجموعے چھین لیجیے، ان کے پاس کیا رہ جاتا ہے۔ جس نوع کی باتیں انھوں نے لکھی ہیں ایسی باتیں تو ندوی لوگ معارف کے اداریوں میں لکھ دیا کرتے تھے۔ ہاں ان کے پاس تنقید کا وہ جارگون نہیں تھا جس کی مدد سے اساتذہ تنقید کا طلسم باندھتے ہیں کیا ہمارے پروفیسروں کا کام کالج کے لونڈوں کی طرح انشائیہ کی بہاریں دکھانے کا رہ گیا ہے۔

یونیورسٹی میں ادب کی تعلیم دی جاتی ہے لیکن یونیورسٹی ایک ادارہ ہے، نہایت طاقتور، اور اس میں ٹیوٹر سے لے کر وائس چانسلر تک کی ایک زبردست ہائرارکی ہے جس کی اپنی اندرونی سیاست ہوتی ہے۔ جوہر سیاست کی مانند اتنی تو کم ظرف ہوتی ہے کہ اساتذہ کی زبانی تعلیم کی اعلا قدروں اور بلند آدرشوں کی باتیں کھلی عیّاری معلوم ہوتی ہیں۔ آپ ادب میں کسی کا کیا بگاڑ سکتے ہیں۔ زیادہ

سے زیادہ ایک تنقیصی مضمون لکھ سکتے ہیں۔ لیکن فنکار اگر بڑا ہے تو اپنے مضمون کا نقصان آپ ہی کو اٹھانا پڑتا ہے۔ ادب میں نقادوں کی تنقیص و تعریف سے کوئی چھوٹا بڑا نہیں بنتا۔ میں کسی نقاد یا فنکار کے خلاف مسلسل لکھتا رہوں تو کیا آپ سمجھتے ہیں کہ وہ نقاد یا فنکار لکھنا بند کر کے سنیاس لے لیگا۔ لیکن ادارہ کی بات مختلف ہے۔ اس میں خوشامد سے آدمی خوش رہتا ہے اور اختلاف سے آپ کی ترقی رکواسکتا ہے یا آپ کو اتنا پریشان کر سکتا ہے کہ آپ زندگی سے بیزار ہو جائیں۔ ادب میں تو ذرا نو مشقوں سے مل کر من ترا حاجی بگویم کا مشغلہ شروع کیا تو چاروں طرف واویلا ہوتا ہے کہ گروہ بندی اور دھڑے بندی ہو رہی ہے۔ بڑے فنکار کی تو پہچان ہی یہ ہے کہ وہ اپنے فن کے زور پر گروہ، حلقہ، رجحان اور تحریک سے بلند ہو کر اپنی ذات سے ایک تحریک اور رجحان بنتا ہے۔ تخلیقِ فن کا جذبہ اپنی ایک اندرونی طاقت رکھتا ہے اور پانی کی طرح تمام مزاحمتوں اور کٹھنائیوں کے بیچ اپنی راہ آپ پیدا کرتا ہے۔ تخلیق اندرونی URGE ہے جسے کوئی چیز روک نہیں سکتی۔ زبان مر رہی ہو، سماج بے پروا ہو رسالے اور ناشر عنقا ہوں تب بھی لکھنے والا لکھتا ہی رہے گا' یہ ہمارے سامنے کا تجربہ ہے' اور یہ بھی ہمارے سامنے کا تجربہ ہے کہ تعلیمی ادارے احباب پروری کا اڈا ہیں۔ آدمی اگر حوصلہ مند ہے تو لکچرار سے ترقی کر کے وائس چانسلر تو کیا سفیر اور وزیر تعلیم تک بن سکتا ہے اور اس کے نیفے میں بے شمار سرکاری اور نیم سرکاری اداروں کی کنجیاں لٹک سکتی ہیں۔ علم کی طاقت سماجی طاقت میں بدل جاتی ہے جب کہ فنکار کے فن کی طاقت صرف تن کی طاقت ہی رہتی ہے اور اس کے ذریعہ وہ کوئی سماجی کام نہیں نکال سکتا۔ آج فربہ تنخواہوں نے پروفیسروں کو ادب کا اشرافیہ طبقہ بنادیا ہے۔ ایک ایسی بیوروکریسی جس کا کلچرل کاموں کے لیے سرکاری بیوروکریسی پورا استعمال کرتی ہے۔ انعامات و اکرامات اس کی سفارشوں پر عطا ہوتے ہیں۔ کتابیں اس کی سفارشوں پر چھپتی ہیں تہذیبی اداروں میں ملازمتیں اس کی سفارشوں پر دی جاتی ہیں۔ نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ ادب پر اکاڈمی کا غلبہ ہے۔ بے مغز تنقیدوں اور نکمّی مکتبی تحقیقوں کے ڈھیر پر ڈھیر لگ رہے ہیں۔ جب کہ تخلیقی ادب کو کوئی کوڑیوں کے مول نہیں پوچھتا۔ ایسا لگتا ہے کہ ادیب اب عوام کے لیے کیا لکھتے، ادیبوں کے لیے بھی نہیں لکھ رہے صرف پروفیسروں کے لیے لکھ رہے

ہیں۔ ان کا کام صرف پروفیسروں کی بھٹئی کرنا رہ گیا ہے۔ عام انسان، عوام، زندگی کا دکھ سکھ اکاڈمی کے باہر ہے۔ ترقی پسندوں نے اس عام انسانی زندگی سے رشتہ قائم کیا تھا۔ اور یہی ان کی طاقت کا راز تھا، نہ جانے کیوں مجھے فنکار کا وہ تصوّر پسند ہے جو یا تو جھیل کے علاقہ کا راہب ہے، یا جگمگاتے شہروں کا آوارہ گرد یا تو اپنے تنہائی کے پہاڑ کو جھیل جاتا ہے یا گھبرا کر اپنی تنگ و تاریک کوٹھری سے نکلتا ہے تو خود سے بھی زیادہ تنہا چوک کی قحبہ کو پک اپ کرتا ہے۔ ایک وسیع اور بے نیاز کائنات کا تنہا آدمی ایک گری پڑی چیز میں اپنی تنہائی کا مداوا ڈھونڈتا ہے۔ اندر سے اتنا خالی ہو کر کیا کوئی ولی بھی خدا کی طرف رجوع ہوتا ہوگا، اسی لیے میں فنکار کی رنڈی بازی کو اکاڈمی سے اس کے فلرٹیشن پر ترجیح دیتا ہوں شاعر کا کلام ثقہ استادوں کو سنانے کے لیے نہیں بلکہ چال، چوک، چوراہا اور شراب خانہ میں پڑھنے کے لیے ہے۔ فکلٹی نہیں بلکہ کافی ہاؤس فنکار کا صحیح مقام ہے۔ ترقی پسندوں نے مارواڑی سیٹھوں سے نجات پائی تو بوڑھے پروفیسروں کے اسیر ہوئے۔ جدیدیت مغرب میں چوراہے پر پیدا ہوئی لیکن اردو والے تو چھٹی کے روز ہی اسے نصاب میں داخل کرانے لے گئے۔ جدید فنکاروں نے پروفیسروں کی کیسی بھٹئی کی ہے وہ اگر آپ دیکھنا چاہیں تو کچھ اور نہ سہی، خورشید الاسلام کے ہیڈ بنتے ہی ان کے اسلوب کی تعریفوں کی رطب اللسانی دیکھیے۔ ہم ہمیشہ چیختے ہیں کہ ہمیں مغرب کی نقالی نہیں کرنی چاہیے۔ ہم سے مغرب کی نقّالی ہو بھی کیسے سکتی ہے۔ اس کے لیے گنز برگ کی طرح شراب خانوں میں شعر سنانے اور ڈائلن تھامس کی طرح فکلٹی میں ثقہ پروفیسروں کے سامنے فحش لطیفے کہنے کا حوصلہ چاہیے۔

خواجہ احمد عباس کا ناول انقلاب

خواجہ احمد عباس کے ناول "انقلاب" پر میں یہ مضمون نہ لکھتا اگر میری نظر سے عبداللہ حسین کی "اداس نسلیں" پر اسلوب احمد انصاری کا مضمون نہ گزرا ہوتا۔ 'انقلاب' اور 'اداس نسلیں' بطور ناول کے اس قدر کمزور ہیں کہ وہ تنقید جو یہ بتانے سے قاصر ہے کہ ناول ناول کیوں نہ بن سکے' یعنی بجائے اس کے کہ تاریخ افسانہ بنتی، افسانہ تاریخ کیوں بن گیا، اپنا حق ادا نہیں کرتی۔ مکتبی معاشرتی تنقید کی یہی مصیبت ہے کہ وہ صفات اور خصوصیات کا بیان کرتی ہے اور دستاویزی ناولوں کے تاریخی مواد کی بازآفرینی پر خوش ہو لیتی ہے، لیکن یہ دیکھنے کی کوشش نہیں کرتی کہ آیا تاریخی، سماجی اور سیاسی مواد تخلیقی تخیل کی نعمتوں سے مالامال ہو کر ایک نئی فنکارانہ حقیقت؟ ایک نئے جمالیاتی تجربہ میں مبدل ہوا ہے یا نہیں۔ اگر نہیں ہوا تو نقاد کو بتانا چاہیے کہ تاریخیت ناول کی ایک صفت ہو سکتی ہے، فنی قدر نہیں یعنی اس کے ہونے یا نہ ہونے سے ناول اچھا یا برا نہیں بنتا۔ ضروری نہیں کہ بڑے تاریخی واقعات سے بڑا ناول پیدا ہو۔ یہ حقیقت ہے کہ گھریلو جھگڑوں پر عالمگیر جنگ کی نسبت بہتر ناول لکھے گئے ہیں۔ ناول نے فی الحقیقت اس انفرادیت پسند آدمی کے ساتھ ساتھ جنم لیا ہے جو سرمایہ دارانہ اور بورژوازی تمدن کی یادگار تھا۔ اسی سبب آج تک ناول کا موضوع فرد کی ذہنی جذباتی اور روحانی کشمکش، نفسیاتی پیچیدگی، فطرتِ انسانی کی بوقلمونی اور ذات کی شناخت رہا ہے۔ ناول میں یہ ہوں تو اس کے ساتھ ہزاروں تاریخی، سماجی اور فلسفیانہ چیزیں بھی چل سکتی ہیں۔ یہ نہ ہوں تو ناول تاریخ، فلسفہ اور سماجیات کا دفتر بن جائے گا، فن پارہ نہیں

بن سکے گا۔ اپنے مضمون کے اخیر میں اسلوب صاحب کہتے ہیں:

"اس ناول (اداس نسلیں) کا موضوع ہمیں دو انگریزی ناولوں کی یاد دلاتا ہے۔ یعنی گالزوردی کا ناول THE FORSYTESAGA اور ڈی ایچ لارنس کا ناول THE RAINBOW دونوں میں ہم دوران کی مختلف حد بندیوں اور کئی نسلوں کے نمائندوں سے دو چار ہوتے ہیں۔"

اچھا ہوا اسلوب صاحب کو تھامس مان کا ناول بڈن بروک یاد نہ آیا خاندانوں عروج و زوال کے ناولوں کی مغرب میں ایک اہم روایت رہی ہے، لیکن عبداللہ حسین کا ناول اس صیغہ میں نہیں آتا۔ گالزوردی کے ناول پر ورجینا ولف کی یہ تنقید اہم ہے کہ اس کے یہاں جو کچھ ہنگامہ آدینی ہے وہ روح کے ڈرامے کی قیمت پر ہے۔ لارنس بالکل مختلف قسم کا فنکار ہے اور عبداللہ حسین تو کیا ایڈورڈین عہد کے دوسرے ناول نگاروں کو بھی وہ بہت پیچھے چھوڑ جاتا ہے۔ اس کا ناول خاندانی SAGA سے بالکل الگ چیز ہے، کہ عبداللہ حسین کا تو خیر سے ذکر ہی کیا، گالزوردی اور بینیٹ اور ان کے قبیلے کے دوسرے ناول نگاروں کا اس کے ساتھ نام لیتے ہوئے ہچکچاہٹ ہوتی ہے۔ عبداللہ حسین کے پاس نہ تو گالزوردی کا طنز آمیز اسلوب ہے جو فارسیٹ ساگا، کو قابلِ برداشت بناتا ہے۔ نہ لارنس کا وہ حساس اسلوب جو زندگی کے LYRICAL VISION کی پیش کش کا کامیاب ترین ذریعہ ہے۔ گالزوردی کا طنز اس کی جذباتیت کو متوازن بناتا ہے۔ اوّل تو یہ کہ عبداللہ حسین اتنے ہی جذباتی ہیں جتنے کہ کرشن چندر، لیکن کرشن چندر کم از کم جذباتی بننے کے مواقع ڈھونڈ نکالتے ہیں۔ جو عبداللہ حسین کا بانجھ تخیل ایجاد نہیں کر پاتا۔ IRONY تو خیر سے اردو والوں کے بس کا روگ ہی نہیں، لیکن وہ سماج کو جذباتیت کی دلدل میں گھسیٹنے کی بجائے اس پر طنز کی کمند ہی پھینکتے تب بھی امید تھی کہ وہ فنکاری کی دو چار منزلیں سر کر پاتے۔ حسِ ظرافت اور طنز کا عبداللہ حسین اور احمد عباس دونوں کی ناولوں میں زبردست فقدان ہے۔ دوئم یہ کہ کرشن چندر کے پاس پھر بھی ایک شاعرانہ اسلوب ہے، — گو کرشن چندر طنز و مزاح کی دولت سے بھی مالا مال ہیں، اور ہم سوچتے ہیں کہ کاش وہ اپنے طنز کو اپنی جذباتیت کا نگراں بناتے، جیسا کہ

عصمت اپنے نازک ترین افسانوی مقامات میں کرتی ہیں اور افسانہ کو آنسو کا ایک بھی قطرہ بہائے بغیر توجہ کی دھار پر سے گزارے جاتی ہیں'۔ کرشن چندر ایسا نہیں کرتے۔ پھر بھی ان کا حسّاس شاعرانہ اسلوب، ڈکنس کی طرح ایک دردمند انسان دوست آدمی کی رقّت انگیزی کو تھوڑا بہت گوارا بناتا ہے'۔ زندگی میں جذباتی مقامات بھی آتے ہیں اور کرشن چندر، عصمت اور ڈکنس کے یہاں ایسے مقامات کی اپنی ایک اہمیت ہے۔ شرط صرف یہ ہے کہ جذباتی آدمی فلسفی بننے کا پوز اختیار نہ کرے، کیوں کہ جذباتی آدمی کی فلسفہ طرازی، خصوصاً جب وہ آنسوؤں اور شاعرانہ زبان کی چاشنی میں بھیگی ہوئی ہو، جتنی طبیعت کو مکدّر کرتی ہے، اتنی تو فلسفۂ حیات پر لکھی ہوئی مولویوں کی کتابیں بھی نہیں کرتیں۔ یوں تو مارکسزم نے عصمت اور کرشن چندر دونوں کی مٹی خراب کی ہے، لیکن عصمت کا فنکارانہ شعور کرشن چندر سے زیادہ رچا ہوا ہے۔ وہ افسانے بھی عورتوں پر لکھتی ہیں جو ویسے بھی فلسفہ کم ہی بگھارتی ہیں۔ کرشن چندر اِس عیب سے پاک نہیں۔ فلسفیانہ اور غنائی ناول کے اپنے آداب ہیں جو اردو والوں کو آندرے ژید اور ہرمن ہیس سے سیکھنے چاہییں۔ عبداللہ حسین کرشن چندر کی خوبانیوں والی شاعرانہ زبان میں جب خدا، مذہب اور وقت پر فلسفہ طرازی کرتے ہیں تو ان کا فنکارانہ پوز ظاہر ہو جاتا ہے۔ قرۃ العین حیدر میں یہ طاقت ہے کہ وہ فلسفہ کو موڈ میں بدل دیتی ہیں۔ موڈ ویسے بھی ایک اشراقیہ اور سوفسطائی چیز ہے۔ کسانوں اور چودھریوں کے موڈ خراب نہیں ہوتے۔ قرۃ العین کے کردار جب ٹھنڈی سانس بھرتے ہیں تو معلوم ہوتا ہے کہ شوپنہار کی کتابوں کے اوراق پھڑپھڑا رہے ہیں۔ غنائی ناول کو PASTORAL کامیڈی سے مختلف بنانے کے لیے میلیو کا بھی خاص خیال رکھنا پڑتا ہے۔ 'آگ کا دریا' اور 'سدّھارتھ' اور اس معنی میں آندرے ژید کی سمفنی وغیرہ سب نہ تو اینگلو انڈین کلچر کی سماجیات بیان کرتی ہیں نہ چرواہوں اور گرام کنیاؤں کے رومانس۔ دھرتی کے باسیوں کی ارضی دانش مندی کو جو باقاعدہ فلسفہ کا روپ اختیار نہیں کرتی بیان کرنے کا بھی ایک ڈھنگ ہے، جو ٹالسٹائی، چیخوف، گورکی اور شولوخوف کے کسانوں، یا آئرستانی ڈراما نگاروں شاں اوکیسی، اور جے۔ ایم۔ سنج سے سیکھا جا سکتا ہے۔ کہنے کا مطلب یہ کہ ہیئت ہی نہیں موضوع بھی، یعنی

علامت اور اساطیر کا کیڑا ہی نہیں بلکہ فلسفہ طرازی کا BUG بھی لکھنے والے کے دماغ میں گھس جائے تو آرٹ نہیں، صرف جھاگ ہی جھاگ پیدا ہوتا ہے۔ افسوس یہ ہے کہ اسلوب احمد صاحب صابن کے بلبلوں کو نوکِ قلم سے چھوتے ڈرتے ہیں۔ انھیں ان کی PACE VALLS پر قبول کرتے ہیں۔ یاد رکھیے کہ میں ناول کے آرٹ کے معاملے میں بہت FINICKY نہیں ہوں۔ ناول نگار یا اس کا PERSONA ناول میں یا ناول سے ہٹ کر خیال آرائی کرتا ہے تو مجھے بار نہیں گزرتا بہ شرطیکہ ایسی خیال آرائی معنی خیز اور منفرد ہو۔ مجرّد فکر کو کہانی میں بدل دینا ناول کے آرٹ کی معراج ہے، لیکن ہمیشہ ایسا ہوتا نہیں اور ناول نگار کو اپنے کرداروں کو MOUTH PIECE بنانا پڑتا ہے جو مستحسن نہیں البتہ اس وقت تک ناقابلِ برداشت نہیں ہوتا جب تک کردار اپنی زبان بولتے ہیں۔ یہیں پر مکالمہ نگاری کے جوہر کھلتے ہیں۔ عبداللہ حسین اور احمد عباس اِن نزاکتوں کا خیال نہیں رکھتے۔ کردار کو ماوتھ پیس بنانے کا عمل بذاتِ خود نزاکتِ فن کی نفی ہے۔ یہ موٹاپن تک ان سے نبھ نہیں سکتا تو پھر ایسے رواں فطری چبھتے ہوئے نکیلے مکالمے جو زیبِ داستاں نہیں بلکہ جزوِ داستاں ہوں کی توقع اُن سے عبث ہے۔ اسلوب صاحب نے ناول سے اتنے طویل اقتباسات پیش کیے ہیں کہ انھیں اگر حذف کر دیا جائے تو ان کا مضمون "ہماری زبان"، میں بھی شائع ہو سکتا تھا۔ قارئین کو میں اصل مضمون میں ناول کے اقتباسات پڑھنے کی دعوت دیتا ہوں تاکہ جو باتیں میں نے کہی ہیں وہ واضح ہو جائیں۔ مثال کے لیے میں صرف چند سطریں پیش کرتا ہوں:

> "دنیا کے تمام مذاہب محبّت کا پرچار کرتے ہیں۔ پر ہوتا کیا ہے۔ جونہی آپ ایک مذہب کو اپنا لیتے ہیں آپ کے دل میں نفرت کا، تعصب کا بیج بویا جاتا ہے۔ دوسرے مذاہب کے خلاف، دوسرے تمام مذاہب کے خلاف، ان تمام ان گنت فرقوں کے خلاف جن میں آپ شامل نہیں ہیں۔"

> "اور مذہب؟ سچ ہے کہ تخلیق کی نہایت اعلیٰ شکل ہے اور نہایت دل کش، یہ واحد مظہر ہے جہاں خدا، انسان اور روح آپس میں یوں مدغم ہو گئے ہیں کہ

ایک کو دوسرے سے جدا نہیں کیا جا سکتا۔ جہاں تخلیق در تخلیق اس سرعت کے
ساتھ عمل میں آتی ہے کہ ہم حیرت زدہ رہ جاتے ہیں۔"

"وہ لمحہ جو گزر گیا زمانۂ ماضی ہے، جو آنے والا ہے مستقبل میں شامل ہے۔ یہ
دونوں ہمارے وجود کے حصّے ہیں اور مردہ ہیں۔ جب ہم اُن کو حال کے گزرتے
ہوئے لمحے میں کھینچ کر لانا چاہتے ہیں تو موت کو زندگی پر مسلّط کرنا چاہتے ہیں۔
موت کبھی ساری زندگی پر مسلّط نہیں کی جا سکتی، لیکن اُن کی باہمی شرکت سے
ایک نیم مردنی کیفیت پیدا ہوتی ہے جو زندگی پر حاوی ہو جاتی ہے۔"

یہ مضمون میں دیے ہوئے ناول کے طویل اقتباسات سے چنے ہوئے چند جملے ہیں۔
یہ فلسفہ سوڈو فلسفہ ہے، یعنی بہ طور فلسفہ کے اپنی کوئی قدر نہیں رکھتا۔ اس کی جو کچھ قدر ہے وہ ناول
میں ہے لیکن اس کے ناول میں ہونے کے سبب ہی ناول بطور فن پارہ کے اپنی قدر کھو دیتا
ہے۔ قرۃ العین حیدر نے اپنے ایک افسانے میں عورتوں کے گرجا مندر اور مسجد جانے پر، یعنی
مذہب کی ان کی فطری ضرورت پر جو خیال آرائی کی ہے اس کا اگر ہم مطالعہ کریں تو ہمیں پتا چلے گا کہ فنکار
کا PERSONA جب تبصرہ کرتا ہے تو اس کا کیا انداز ہوتا ہے۔ ناول میں دانشمندی
کی باتوں سے بالزاک سے بھلا کون بازی مار سکا ہے۔ عبداللہ حسین کے پاس تو وہ زبان بھی
نہیں جو ناول میں دانش مندی کی باتوں کو انشائیہ نہیں بلکہ آرٹ بناتی ہیں۔ اسلوب صاحب عام
مکتبی نقّادوں کی طرح صرف ایسے بیانات کو دیکھ کر مطمئن ہو جاتے ہیں اور ان کی بنا پر ناول کے
متعلّق چند موٹی موٹی باتیں بتاتے ہیں۔ یہ باتیں اگر وہ نہ بتاتے تب بھی ان اقتباسات کو پڑھ کر
ادب کا عام طالب علم جان سکتا تھا۔ تنقید میں تخمینہ اور تجزیے سے ایسی پہلو تہی اس نقّاد میں
کیسے برداشت کی جا سکتی ہے جس نے انگریزی میں ولیم بلیک پر معرکتہ الآرا کتاب لکھی ہو۔ یہ اردو
تنقید کا المیہ نہیں تو اور کیا ہے کہ اسلوب صاحب بھی جب قلم اٹھاتے ہیں تو خود کو عام مدرسین
کے ڈھرے سے الگ نہیں کر پاتے۔

"اداس نسلیں" اور "انقلاب" ایسے ناول ہیں کہ معاشرتی نقّادوں کی نظر سب سے پہلے اس تاریخی دور پر پڑے گی جو ان ناولوں پر محیط ہے۔ "اداس نسلیں" کا زمانہ عدم تعاون کی تحریک سے لے کر تقسیم ہند تک کا ہے۔ "انقلاب" کا زمانہ عدم تعاون کی تحریک سے لے کر لاہور کانفرنس یعنی لگ بھگ ۳۲-۱۹۳۱ء کا ہے۔ سیاسی رستا خیز سے بھرے ہوئے ایسے ادوار پر محیط ناولوں کے خلاف کچھ بھی لکھنے کا مطلب ہے کہ معاشرتی نقّادوں کی نظر میں اپنی سیاسی شخصیت کی آبرو باختگی۔ صاف بات ہے کہ ایسے ناول کو ناول کے طور پر ہی دیکھا جائے گا۔ سیاسی دستاویز کے طور پر نہیں، کیونکہ ناول ناول ہونے ہی کی وجہ سے باوجود اس کے کہ وہ تاریخی واقعات کی ہو بہو تصویر پیش کرنے کا دعوے دار ہو، سیاسی دستاویز کے استناد کا درجہ حاصل نہیں کر سکتا۔

لیکن انقلاب ایک سیاسی ناول ہے اور سیاسی مسائل سے اُلجھے بغیر خالص فن اور تیکنک کے مباحث میں محو رہنا کوئی مستحسن تنقیدی عمل نہیں۔ اگر ایمان کی پوچھیے تو یہ ناول میں نے پڑھا ہی تبصرہ کرنے کے لیے ہے، اور عموماً میں ایسا نہیں کرتا۔ ناول میں لطف اندوزی کے لیے پڑھتا ہوں، تنقید یا تبصرہ لکھنے کے لیے نہیں۔ لیکن چونکہ میں جانتا تھا کہ "انقلاب" ایک سیاسی ناول ہے، اس لیے میں نے سوچا کہ قومی اور بین الاقوامی سیاست میں مجھے بہت سوں سے اپنا حساب بے باق کرنا ہے، سو "انقلاب" پر تبصرہ کرتے ہوئے کر لوں گا۔ مجھے افسوس ہے کہ میری یہ خواہش پوری نہیں ہو سکی۔ وجہ یہ ہے کہ ناول پڑھنے کے بعد مجھے پتا چلا کہ ناول بنیادی طور پر سیاسی نہیں ہے بلکہ تاریخی ہے اور اس کی حیثیت سیاسی تاریخ کے ایک ورق کی سی ہے۔ سیاسی ناول سے میں ایسی ناول مراد لیتا ہوں جس میں فرد کسی سیاسی گتھی سے اُلجھتا ہے، یا کسی سیاسی آئیڈیل کی عملی شکل دیکھ کر تصوّر اور حقیقت کے تضاد کو سمجھنے کی کوشش کرتا ہے، یا کسی آئیڈیل کو عملی شکل دینے میں اسے جس اخلاقی اور جذباتی کش مکش سے گزرنا پڑتا ہے، اس کش مکش کا حقیقت پسندانہ بیان کرتا ہے۔ مطلب یہ کہ سیاسی ناول بنیادی طور پر متفکّرانہ ہوتا ہے اور سیاست ایک فرد کے لیے جو انفرادی اور اجتماعی مسائل لے کر آتی ہے، ان کے انسانی حل کی طرف پیش قدمی کرتا ہے۔ اسی لیے سیاسی ناول پر تبصرہ اس وقت تک ممکن نہیں جب تک نقّاد کی نظر فلسفیانہ نہ ہو

اور ناول میں پیش کردہ سیاسی DILEMMA پر غور کرتے وقت وہ انسان کی جذباتی، روحانی اور اخلاقی شخصیت کو موضوعِ بحث نہ بنائے یعنی یہ نہ بتائے کہ ایک مخصوص سیاسی تحریک یا نظریے نے انسان کی پہلودار شخصیت کے ساتھ کیا سلوک کیا۔ سیاسی تاریخ کے دستاویزی ناول اور سیاسی تحریک کے پروپیگنڈا ناول یہ کام نہیں کرتے۔ ایسے ناول اچھے ہو سکتے ہیں دل چسپ بھی ہو سکتے ہیں، لیکن چونکہ وہ انسان کے متعلق کم اور تاریخ اور سیاست کے متعلق زیادہ بتاتے ہیں اس لیے اُن کی اہمیت اور قدر نسبتاً گھٹ جاتی ہے، وجہ یہ ہے کہ تاریخ اور سیاست کا علم دوسرے ذریعوں سے بھی حاصل ہو سکتا ہے لیکن "انسان کیا ہے؟" اس کا علم بہم پہنچانے کا کام ادب اور خصوصاً ڈراما اور ناول ہی کرتا ہے۔

ہندوستانی سیاست کے جس دَور سے "انقلاب" کا تعلق ہے وہ تحریکِ آزادی کی جدوجہد کا دَور ہے۔ یہ دَور ایسا نہیں کہ اس کی تاریخ لکھتے وقت شدید اختلافِ رائے کی گنجائش ہو۔ اس دور میں ہمارے بزرگوں سے جو غلطیاں ہوئیں وہ ایسی نہیں تھیں کہ اُن کی قیمت پر ہم لوگ اپنی دانش مندی کی نمائش کریں۔ مختصر یہ کہ ایک عام ہندوستانی اس دور کو آزادی کی جدوجہد کا سنہرا دور سمجھتا ہے۔ ہندو اور مسلمان ایک تھے، سبھی انگریز کے خلاف تھے۔ اور گاندھی جی اور نہرو کی قیادت کو قبول کرتے تھے۔ سیاست میں نہ اقتدار پسندی تھی نہ ترقی کوشی۔ لوگوں کے ذہن صاف تھے، قومی آدرش واضح تھا، اور سیاہ و سفید کی تقسیم اظہر من الشمس تھی۔ لہٰذا اس ناول میں احمد عباس کی سیاست سے کسی کو اختلاف ہو سکتا ہے تو ہندو اور مسلم فرقہ پرست کو ہو سکتا ہے۔ ناول کے ہیرو انور کی صورت میں جو روشن خیال ترقی پسند نوجوان نمودار ہوتا ہے، وہ نہ صرف یہ کہ احمد عباس ہیں بلکہ ہندوستان کی وہ پوری نسل ہے جو اگر پیدا نہ ہوتی تو آج ہندوستان کا نقشا کیا ہوتا اسے سمجھنے کے لیے اُن ممالک کی تاریخ کا مطالعہ ضروری ہے جہاں فاشزم اور عسکریت کا اقتدار قائم ہوا۔ اگر ناول میں یہ بتایا جاتا کہ انور کون سے حالات میں کس طرح، مخالف قوتوں کو زیر کرتا ہوا، تعصب اور نفرت کے حصاروں کو ڈھاتا ہوا، ایک روشن خیال ترقی پسند نوجوان بنا تو ناول کی قدر بڑھ جاتی، کیوں کہ شخصیت کی نشوونما کی تصویر کشی ہی میں کردار نگاری کے فن کی کسوٹی ہوتی ہے۔ لیکن انور کا کردار نہایت چوبین کردار

ہے۔ اس میں قوت ارادی کی کمی ہے اور اس کے اکثر فیصلے اس کے بزرگ اور بزرگ تر رہنما کرتے ہیں، اس لیے ناول کا عمل اس کی قوتِ ارادی سے متاثر نہیں ہوتا اور نہ ہی کسی فیصلہ کن نتیجہ پر پہنچنے کے لیے اسے کسی زبردست اندرونی کش مکش سے گزرنا پڑتا ہے۔ انور کی شخصیت کو انفعالی بنانے میں احمد عباس کے دو رویّوں کا بڑا حصّہ ہے۔ ایک تو یہ کہ انھوں نے ناول کو اچھّا خاصا سوانحی رنگ دیا ہے اور دوسرے یہ کہ انھوں نے ناول کے سیاسی پس منظر کے طور پر ایک ایسے زمانے کا انتخاب کیا ہے جس میں بڑے پبلک واقعات کے سامنے فرد اپنی انفرادیت قائم نہیں رکھ سکتا، اور ایک معنی میں تو واقعات کے دھارے بھی فرد کے آدرشوں سے اس قدر ہم آہنگ ہوتے ہیں کہ دھارے کے مخالف سمت میں اسے تیرنے کی ضرورت ہی محسوس نہیں ہوتی۔ وہ عوامی تحریکوں میں ایک عام آدمی کی طرح شامل ہوتا ہے اور انفرادی طور پر اسے کوئی فیصلہ کرنا نہیں ہوتا۔ ناول کو ایک دور کی سیاسی تاریخ کا ترجمان بنانے کا نتیجہ یہ ہوا کہ احمد عباس کا نقطۂ نظر تجزیاتی بننے کی بجائے مورّخانہ بنا اور چونکہ تاریخ بھی ماضی قریب کی سیاسی تاریخ تھی اس لیے صحافیانہ بنا۔ ناول کو سوانحی رنگ دینے کا نتیجہ یہ ہوا کہ کردار احمد عباس کی روشن خیالی اور ترقی پسندی میں خود بخود ڈھلتا چلا گیا اور اسے ایسے مقامات سے گزرنا نہیں پڑا جو فکری کش مکش اور اخلاقی دار و گیر کے مقامات ہیں۔ یہ بات میں پہلے ہی بتا چکا ہوں کہ یہ دور آزادی کی جد و جہد کا سنہرا دور تھا اور فرد کے لیے فیصلے ملک کی وہ طاقت ور سیاسی جماعت کرتی تھی جسے قد آور شخصیتوں کی رہنمائی حاصل تھی۔ بڑے پبلک واقعات فرد کو اپنے رنگ میں رنگ ڈالتے تھے۔ ایک ترقی پسند یا انقلابی دور میں ترقی پسند یا انقلابی ہونا کوئی غیر معمولی بات نہیں ہوتی۔ چنانچہ میں محسوس کرتا ہوں کہ احمد عباس اگر انور کے کردار کو اپنے رنگ میں نہ ڈھالتے یا اسے ۱۹۳۰ء کے بعد کے تاریخی پس منظر میں پیش کرتے تو انور کے ایک حرکی اور پہلودار کردار بننے کے امکانات زیادہ تھے۔ گویا فنکار کو موضوع کا انتخاب کرنے سے بیشتر سوچنا پڑتا ہے کہ موضوع میں کردار نگاری کے تخلیقی امکانات ہیں بھی یا نہیں۔ اسے یہ بھی سوچنا پڑتا ہے کہ سیاسی دور کی تاریخ کا بیان محض صحافیانہ نہ بن جائے۔ بلکہ اس کی ایسی مفکّرانہ تفسیر ہو جو معنی خیز ثابت ہو۔ لوگ اسے پڑھ کر ایک

نئی بصیرت حاصل کریں جو آئندہ اُن کی راہِ عمل متعیّن کرنے میں معاون ثابت ہو. فنکار ایسے فیصلے اسی وقت کرتا ہے جب خود اس کی ذات خیر وشر کی رزم گاہ رہی ہو. تشکیک کی سلگتی زمین پر کھڑا آدمی جب چیخ رہا ہو کہ نہ ٹھہرا جائے ہے مجھ سے نہ بھاگا جائے ہے مجھ سے، تب اسے پتا چلتا ہے کہ ناول کو خیر وشر کی پیکار کی جولانگاہ بنانے کے لیے موضوع، عمل اور کردار کے انتخاب میں کیسے تخلیقی فیصلوں سے کام لیا جاتا ہے. سہل انگاری نے ترقی پسندوں کے فن کو جتنا غارت کیا ہے اتنا ان کی ترقی پسندی نے نہیں کیا۔ ترقی پسند، روشن خیال اور انسان دوست تو برناڈ شا بھی تھا۔ آج کس کے منہ میں اتنے دانت ہیں جو یہ کہے کہ برناڈ شا فنکار کم اور پروپیگنڈسٹ زیادہ تھا۔

احمد عباس نے یہ ناول ۱۹۴۲ء میں لکھنا شروع کیا اور ۱۹۴۹ء میں پورا کیا۔ مجھے حیرت ہے کہ انھوں نے ۱۹۳۰ء سے ۱۹۵۰ء کے زمانے کو، جو ہمارے ملک ہی میں نہیں بلکہ پوری دنیا میں زبردست سیاسی تبدیلیوں اور انقلابات کا زمانہ تھا، چھوڑ کر ۱۹۲۰ء کی دہائی کو کیوں پسند کیا۔ چونکہ ناول کسی حد تک سوانحی ہے اس لیے شاید وہ اپنے کام کی ابتدا آغاز ہی سے کرنا چاہتے تھے. ممکن ہے ان کا ارادہ ناول کو آگے بڑھانے کا ہو جسے وہ گوناگوں وجوہات کی بنا پر پورا نہ کر سکے ہوں. وجہ کچھ بھی ہو لیکن یہ حقیقت ہے کہ ۱۹۳۰ء کے بعد کا زبردست سیاسی تلاطم خیزیوں کا زمانہ یعنی فاشزم کا عروج، دوسری جنگِ عظیم، سامراج کا زوال، کمیونسٹ سماج کا بخشا ہوا آئیڈیلزم، فرقہ وارانہ سیاست کی پیدا کی ہوئی کشیدگی تقسیمِ ملک اور خوں ریز فسادات کا سلسلہ جس زمانے سے عبارت رہا ہے، وہ ان کی ناول سے باہر رہ گیا۔ یاد رکھیے ان موضوعات پر دنیا بھر میں فکر انگیز ادب تخلیق ہوا ہے. ہمارے یہاں تقسیمِ ملک اور فسادات پر اچھا ادب لکھا گیا ہے اور خواجہ احمد عباس نے چند اچھی کہانیاں ان موضوعات پر لکھی ہیں. لیکن اس دَور کے قومی اور بین الاقوامی سیاست کے بہت سے پہلو ہیں جو ہمارے ادب میں معنی خیز طور پر منعکس نہیں ہو پائے. ۱۹۳۰ء کے بعد کا یورپ کا ادب اسی لیے بہت اہم ہے کہ وہ بہیمانہ سیاست کے پیدا کردہ حالات میں انسان اور زندگی کے معنی سمجھنے کی کوشش کرتا ہے. سوال یہ ہے کہ بین الاقوامی سیاست نے خصوصاً

سامراج، فاشزم اور کمیونزم نے قومی سطح پر ہمارے لیے جو سیاسی اور اخلاقی مسائل پیدا کیے تھے اُن کی طرف ہمارا سماجی شعور رکھنے والا فنکار کوئی ایسا رویہ متعین کر سکا تھا جو جذباتیت پروپیگنڈا اور شودِ نزم سے بلند ہو کر سیاسی اقدار کی بحث کو فلسفیانہ سطح پر لے جائے۔ اس سے میرا مطلب یہ ہے کہ کیا ہم نے فکشن میں کرداروں کے عمل کے ذریعے ان اخلاقی مسائل کو جو عصری سیاست کے زائیدہ تھے، معنی خیز طور پر پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ اگر عصری زندگی کا ترجمان ناول یہ کام نہیں کرتا تو وہ محض صحافت اور تاریخ نگاری ہے۔ ناول فلسفیانہ مشغلہ اسی وقت بنتا ہے جب وہ اخلاقی DILEMMA کے دونوں سینگ مضبوطی سے اپنی گرفت میں لیتا ہے۔ عباس کے ناول "انقلاب" کا زمانہ سوہانِ روح ثابت ہوں ایسے مسائل پیدا نہیں کرتا کیوں کہ سامراج کے خلاف آزادی کی جدوجہد میں سیاہ و سفید کی تقسیم بہت واضح ہوتی ہے۔ میں جانتا ہوں کہ جس بات یا زمانے کو پیش کرنے کا ناول نگار کا عندیہ نہیں تھا، اسے بنیاد بنا کر ناول کی عیب جوئی پسندیدہ بات نہیں۔ لیکن میرا مقصد عیب جوئی نہیں ہے میں تو صرف ان اسباب کو سمجھنا چاہتا ہوں جس کی وجہ سے ناول میں گہرائی پیدا نہ ہو سکی۔

ناول میں گہرائی پیدا نہ ہونے کا ایک اور سبب یہ ہے کہ سیاسی صورتِ حال کی پیش کش کی بجائے ناول بے خبروں کو خبر پہنچانے کا کام زیادہ کرتا ہے۔ اس کی ایک وجہ یہ معلوم ہوتی ہے کہ ناول انگریزی میں لکھا گیا اور شاید اُن قارئین کے لیے لکھا گیا جو ہندوستان سیاسی تاریخ سے واقف نہیں تھے۔ میرا خیال یہ ہے کہ ہندوستانی ادیب جب انگریزی میں لکھتا ہے تو بدیسی قارئین کی دل چسپی کی خاطر وہ اپنے ملک کے چند ایسے تہذیبی عناصر کو نمایاں طور پر پیش کرتا ہے جن میں پردیسیوں کو انوکھا پن نظر آئے۔ اپنی ہی زبان کے قارئین کے لیے اگر ناول یا افسانہ لکھا جائے تو صرف انہی تہذیبی عناصر، رسم و رواج یا عوائدِ رسمیہ کا ذکر ہوگا جو ناول کی تھیم یا مرکزی عمل کے لیے ناگزیر ہوں۔ اگر میں اردو میں ناول لکھتا ہوں تو میرے لیے ضروری نہیں ہوتا کہ میں آرسی مصحف کی تصویر کشی کروں۔ لیکن اگر میں گجراتی یا انگریزی میں ناول لکھتا ہوں تو یہ ترغیب ضرور سامنے آتی ہے کہ آرسی مصحف کی تصویر کشی ان لوگوں کے لیے ضرور دل چسپی کا

باعث ہوگی جو مسلم سماج کی اس رسم سے واقف نہیں۔ اس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ ناول نگار چیزیں بیان کرنے کی بجائے چیزیں دکھانے لگتا ہے۔ "انقلاب" پڑھتے وقت اکثر یہ محسوس ہوتا ہے کہ احمد عباس اگر ناول اردو میں لکھتے تو بہت سے واقعات جن سے اردو والے بخوبی واقف ہیں شاید نہ لکھتے۔ انگریزی میں لکھتے وقت انھیں محسوس ہوا کہ اجنبی قارئین کے لیے ایک مخصوص تہذیب کے یہ مظاہر لطف انگیز ثابت ہوں۔ ان مظاہر پر اگر احمد عباس اردو میں لکھتے تو انھیں آرٹ کے اس تخلیقی عمل کی ضرورت محسوس ہوتی جو مانوس کو نامانوس کا حُسن عطا کرنے کے لیے ضروری ہے۔ عصمت چغتائی کے گھریلو افسانوں میں ہمیں یہ تخلیقی کرشمہ سازی ملتی ہے۔ عصمت کی بل کھاتی زبان جب طنز و مزاح کی دھار پیدا کرتی ہے تو مانوس گھریلو واقعات ایک ایسا فنکارانہ حسن پیدا کرتے ہیں کہ عجوبہ معلوم ہوتے ہیں۔ مانوس کو غیر مانوس بنانے کے لیے ضروری ہے کہ فنکار یہ فرض کر کے چلے کہ جن واقعات کو وہ بیان کر رہا ہے اُن سے قارئین واقف ہیں۔ صرف اسی صورت میں وہ بیانیہ سے واقفیت بہم پہنچانے کا کام لینے کی بجائے واقعہ کو آرٹ میں مبدل کرنے کا کام لے گا ورنہ جیسا کہ "انقلاب" میں ہوا ہے بیانیہ صحافتی بیان واقعہ، خبر رسانی اور واقفیت بہم پہنچانے کا کام کرتا رہے گا۔ احمد عباس کے کامیاب افسانوں میں زبان کا تخلیقی استعمال ہوا ہے۔ لیکن "انقلاب" میں زبان سپاٹ اور غیر تخیلی بیانیہ سے آگے نہیں بڑھ سکی۔

پھر چونکہ ناول کا پہلا حصّہ انور کے بچپن کا بیان ہے اس لیے بیانیہ تعلیمی اور تدریسی بننے کے خدشات سے محفوظ نہیں رہ سکا۔ نتیجہ یہ ہوا ہے کہ ناول کا بڑا حصہ NAIVE بن کر رہ گیا ہے۔ ڈکنس کی بات چھوڑیے کہ بچّوں کے کردار پیش کرنے میں آج تک اس کا ثانی پیدا نہیں ہوا۔ احمد عباس اگر بیدی کو ہی دھیان سے پڑھتے تو انھیں معلوم ہوتا کہ افسانے میں بچّوں کے کردار پیش کرنے کے کیا طور طریقے ہوتے ہیں۔ لیکن احمد عباس کا مقصد بچّے کا کردار پیش کرنا نہیں تھا۔ بچّہ تو ایک ذریعہ تھا جس کی نظر سے وہ تماشائے دوراں کرنا چاہتے تھے۔ بچّہ سیاسی واقعات کے متعلّق نہایت ہی طفلانہ اور سیدھے سادے سوالات کرتا ہے۔ انور کا نیک خصال باپ جو جوا بات دیتا ہے ان میں احمد عباس کی واقفیت

ہم پہنچانے کی کاوش اتنی نمایاں ہے کہ صاف معلوم ہوتا ہے کہ سوال و جواب کا پورا سلسلہ قارئین کے فائدے کے لیے یعنی انھیں سیاسی صورتِ حال سے واقف کرنے کے لیے بروئے کار لایا گیا ہے۔ احمد عباس نے اتنی سی بات کا خیال نہیں رکھا کہ ایسے طفلانہ سوال اور سادہ لوح جواب میں ایک بالغ ہندوستانی کو جو اپنی تاریخ سے بخوبی واقف ہے کوئی دلچسپی نہیں ہو سکتی۔ یہ تو میں پہلے ہی بتا چکا ہوں کہ ۱۹۲۰ء کی دہائی کی سیاسی صورتِ حال بہت پیچیدہ نہیں تھی۔ ایک بچّے کی آنکھ سے اُسے دیکھنے کا نتیجہ یہ ہوا کہ سادگی پر سادہ لوحی کا رنگ چڑھ گیا۔ یہ کیسی افسوسناک بات ہے کہ ناول لکھتے وقت احمد عباس کو احساس تک نہ ہوا کہ انور کے بچپن کا بیان فنکارانہ تو خیر سے کیا بنتا، بالغ تک نہ بن سکا، اور بچکانہ اور طفلانہ بن کر رہ گیا۔ فنکار کا کام بچّے کو بچہ بتانا ہے، خود بچّہ بننا نہیں۔ بڑا فنکار ایک بور اور اکتا دینے والے کردار کا بیان بھی اتنے پر لطف انداز میں کرتا ہے کہ ہم مزے لیتے ہیں۔ بور کردار کا بیان کرنے کا مطلب یہ نہیں ہوتا کہ ناول نگار ہمیں بھی بور کرنا شروع کر دے یہ نکتہ وہ لوگ بھی فراموش کر دیتے ہیں جو انتشار کے بیان کے لیے پریشان بیانی ضروری سمجھتے ہیں، حالانکہ انتشار اور افراتفری کے بیان کے لیے بھی نہایت منظم اسلوب اور منضبط فارم کی ضرورت پڑتی ہے جیسا کہ شیکسپیئر کے ڈراموں میں انتشار اور تاراج کے بیان سے ظاہر ہے۔ دوسری مثال جنگ و امن کا وہ باب ہے جس میں ٹالسٹائی نے ماسکو کے خالی ہونے کا منظر بیان کیا ہے۔ احمد عباس کا یہ طفلانہ پن اس وقت تو بہت ہی مضحکہ خیز معلوم ہوتا ہے جب وہ بچّوں کی کہانی کی شکل میں پورے معاشرے کی تمثیل پیش کرتے ہیں۔ صاف بات ہے کہ یہ کہانی بوا گلابو انور کو نہیں سنا رہی بلکہ احمد عباس اپنے اُن قارئین کو سنا رہے ہیں جن کے بارے میں وہ یہ بنیادی نکتہ تک بھول جاتے ہیں کہ ان کے قارئین پڑھے لکھے اور بالغ ہیں۔ کتنی عبرت ناک بات ہے کہ انگریزی زبان میں ناول لکھنے والا وہ ادیب جو دنیا گھوما ہے، کوزموپولیٹن سوسائٹی میں رہا ہے۔ روشن خیالی اور انسان دوست ہے، جب کہانی میں مغرب کا ذکر کرتا ہے تو اسی متعصبانہ اور عامیانہ ذہنیت کا مظاہرہ کرتا ہے جو وسیع المشرب دانشور کا نہیں بلکہ فناٹک آئیڈیولوگ کا شیوہ ہے۔ یہ بات اس فنکار میں تو بہت

ہی کھلتی ہے جو انقلابی اور کمیونسٹ بننے سے پیشتر نہرو اور گاندھی جی کا پیرو رہا ہو۔ گاندھی جی برطانوی سامراج، صنعتی تمدّن اور مغربی تہذیب کے خلاف تھے، لیکن چونکہ وہ بنیادی طور پر ایک بہت ہی اخلاق پسند، انسان دوست اور رحم دل آدمی تھے، اس لیے گلے تک سیاست میں ڈوبے ہوئے ہونے کے باوجود، وہ مغرب کو بھی نفرت سے نہیں بلکہ ایک دردمند انسان کی مہربان نظروں سے دیکھتے تھے۔ اقبال، سردار جعفری، عصمت چغتائی اور احمد عباس کی طرح انھوں نے مغرب کو اس طرح نہیں دیکھا گویا وہ شیاطین کی بستی اور خبثیوں کی آبادی ہو۔ تاریخ کا طالب علم جانتا ہے کہ مغربی تمدّن کا شمار دنیا کے بڑے بڑے تمدّنوں میں ہوتا ہے۔ وہ پنڈت نہرو کی طرح یہ بھی جانتا ہے کہ آج پوری دنیا مغربی تمدّن کے زیر اثر ہے۔ اسی لیے وہ پنڈت نہرو اور گاندھی جی کی طرح اپنے دشمنوں سے برسرپیکار ہونے کے باوجود ان کی خوبیوں سے چشم پوشی نہیں کرتا۔ احمد عباس گاندھی وادی، سوشلسٹ اور انسان دوست آدمی تھے اور ترقی پسند یہ ثابت کرنے کے لیے کہ ان کے یہاں ہر مکتبۂ خیال کے لوگ شامل ہیں، احمد عباس کا نام بھی لیتے تھے۔ غالی ترقی پسند نہ ہونے کے باوجود احمد عباس ترقی پسندوں کی تاریک عصبیت سے نہ بچ سکے تو اس سے تو ایک ہی بات ثابت ہوتی ہے کہ لبرل ہیومنزم بھی فنکار کے لیے پائے چوبیں ہی ثابت ہوتا ہے۔ ایک ایسا دل جو پوری انسانیت کے درد کو محسوس کر سکے، فنکار کو اس وقت تک حاصل نہیں ہوتا جب تک غمِ حیات اس کے رگ و ریشے میں تحلیل نہیں ہوتا۔ اور اس مقصد کو پانے کے لیے اسے پہلا وار اپنی شخصیت پر کرنا پڑتا ہے خصوصاً وہ شخصیت جو روشن خیال اور انسان دوست ہے۔ عارف کی طرح اپنی شخصیت کو مٹا کر ہی فنکار رازِ کائنات اور رموزِ حیات کا عرفان حاصل کرتا ہے۔ پوز کو جلانے اور اپنی ذات کی بھٹّی میں جلنے کے آداب سیکھنا ہوں تو کوئی یا دلبرؔ اور منٹو سے سیکھے لیکن احمد عباس کو اپنی شخصیت بہت عزیز ہے۔ ادب، فلم، صحافت، سیاست گویا چہار دانگ میں ان کی شخصیت کا طوطی بولتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ احمد عباس کبھی اپنی آواز میں بات نہیں کر پاتے۔ وہ جب بھی بولتے ہیں تو لبرل ہیومنسٹ کی طرح بولتے ہیں۔ منٹو کی طرح ان کی آواز زندگی کے پاتال کنوئیں سے آتی ہوئی سنائی نہیں دیتی۔ لبرل ہیومنزم کے سنجاب و سمور سے

جب فنکار باہر نکلتا ہے اور زندگی کی صلیب پر مصلوب ہوتا ہے تبھی اس کے دل سے وہ آہ نکلتی ہے جو بیکراں سناٹوں کو چیرتی ہے ورنہ خطیب و واعظ کے لیے منبر تو ہر چور اہے پر لگے ہوئے ہیں۔

توبی گلابو کہانی سناتی ہیں۔ بادشاہ شہزادے سے کہتا ہے:
بیٹا جاؤ! جا کر دنیا کی سیر کرو۔ مگر مغرب کبھی نہ جانا کیونکہ اُدھر بہت برائی اور بہت خطرہ ہے۔ شہزادہ مشرق کی سیر کرتا ہے۔ وہاں کے مندروں پر سونے کے کلس تھے۔ لوگ بڑے تہذیب والے تھے۔ بڑے ودھوان اور ہزاروں برس پُرانا علم جاننے والے لوگ تھے۔ اور مغرب میں۔" یہاں اس کی آنکھوں نے جو کچھ دیکھا وہ سچ مچ بہت بھیانک تھا ہزاروں مرد، عورتیں اور بچّے زنجیروں سے ایک بہت بڑی چکّی سے بندھے ہوئے تھے جسے وہ گھما رہے تھے۔ اُن کے بیچ میں ایک بہت لمبا چوڑا دیو کھڑا تھا جس کا سر بادلوں کو چھو رہا تھا اور جس کے پانوزمین میں بہت دھنسے ہوئے تھے۔ اس کے ہاتھ میں ایک کوڑا تھا اور جو کوئی بھی کام میں ڈھیل کرتا تھا اس کی پیٹھ پر وہ بڑی بے رحمی سے کوڑا مار دیتا تھا۔ اس چکّی کے پاٹوں سے جو پہاڑ جتنے بڑے تھے بہت بھیانک آواز نکل رہی تھی۔ شہزادے نے جب پاس جا کر چکّی کے پاٹوں کو دھیان سے دیکھا تو اس کے ہوش اڑ گئے کیونکہ اس چکّی میں انسان پیسے جا رہے تھے۔ تھوڑی تھوڑی دیر بعد وہ دیو کچھ لوگوں کو اٹھا کر اس چکّی میں جھونک رہا تھا اور اس چکّی کو چلانے والے غلام سر جھکائے کولھو کے بیل کی طرح چکّر لگاتے جا رہے تھے اُن کی بیڑیوں کی جھنکار چاروں طرف گونج رہی تھی وہ خود اپنی تباہی کی چکّی کو روک نہیں سکتے تھے۔ اور جب شہزادہ ایک آدمی کی زنجیر کھولنے کی کوشش کرتا ہے تو وہ آدمی کہتا ہے۔ بھائی تم بے کار پریشان نہ ہو۔ ہم لوگ اس چکّی سے اس وقت تک بندھے رہیں گے جب تک آسمان پر ایک خاص لال ستارہ نہیں دکھائی دے۔"

تخلیقی تخیّل کی نقّادوں نے مختلف قسمیں قرار دی ہیں۔ رومانی، کلاسیکی، ڈرامائی، علامتی وغیرہ مندرجہ بالا کہانی کے پیچھے کون سا تخیّل کار فرما ہے۔ میرا دوٹوک جواب ہے، مولویانہ۔ معاشرتی نظاموں اور تہذیبوں پر تنقید و تبصرے کے لیے مفکّر کا ذہن چاہیے اور انھیں آرٹ میں منتقل کرنے کے لیے فنکار کا خلّاق تخیّل چاہیے۔ احمد عباس دونوں سے بے بہرہ

ہیں۔ لہٰذا وہ مولویوں کی طرح اخلاقی تمثیلوں سے کام لیتے ہیں۔ وہ لوگ جو قوموں کے عروج وزوال پر آرنلڈ، ٹائن بی سے کم تر آدمی کی بات سننے کو تیار نہیں ان کی تواضع بی گلابو کی کہانی سے کرتے ہیں۔ ترقی پسند سمجھتے ہیں کہ ہم اُن کی ترقی پسندی سے بیزار ہیں حالانکہ مولویوں کو برداشت نہ کرنے کا مطلب ہرگز یہ نہیں ہوتا کہ آدمی دشمنِ اسلام ہے۔ مولویوں کی تنگ نظری اور کف در دہاں خطابت نے جس طرح اسلام کی اعلیٰ روحانی اور اخلاقی روایات کو کٹر عصبیت اور تقشّف کی اسفل سطح پر پہنچا دیا اسی طرح ترقی پسندوں کی تنگ نظری، عصبیت فناٹسزم اور شوونزم نے مارکسزم کی اعلیٰ انسانی قدروں کو خاک میں ملا دیا۔ دانشور خیالات کی دنیا کا سیّاح ہوتا ہے۔ آئیڈیولوگ خیالات کا نہیں صرف ایک خیال کے بُت کا پجاری ہوتا ہے ایسا آدمی مندر میں حمد و ثنا کرتا ہے اور مندر کے باہر کفر و زندقہ کے فتوے تقسیم کرتا ہے۔
احمد عباس ایک مقام پر ریلوے اسٹیشن کا منظر کھینچتے ہوئے لکھتے ہیں:

"ڈھیلے ڈھالے برقعوں میں ملبوس مسلمان عورتیں اور منہ پر چھوٹا سا گھونگھٹ کاڑھے ہوئے کھاتے پیتے گھرانوں کی ہندو عورتیں اور اُن کے ساتھ ہی کچھ گوری چمڑی والی عورتیں ایسی بھی تھیں جو بہت ہی باریک کپڑے پہنے تھیں جن میں سے ان کا سارا جسم دکھائی دیتا تھا۔ شاید یہی چاوڑی بازار والی وہ "دوسری عورتیں" تھیں۔ لیکن ایسا نہیں تھا۔ انور کے ابّا نے بتایا کہ یہ اُن صاحب لوگوں کی، انگریز افسروں کی بیویاں یا بیٹیاں تھیں جو پلیٹ فارم پر ریل کے انجن کی طرح سگریٹ کا دھواں اڑاتے ہوئے چہل قدمی کر رہے تھے۔"

گوری چمڑی والی عورت کو جب تک ترقی پسند شکاگو کی رنڈی کی گالی نہیں دیتے اُن سے لقمہ نہیں ٹوٹتا۔ اس تجزیے سے صرف یہی بتانا مقصود ہے کہ انسان دوستی اور ترقی پسندی کے غازے سے لمحہ بھر کے لیے جہلا کی آنکھیں خیرہ کی جاسکتی ہیں، فسادِ خون کا علاج نہیں ہوسکتا۔ فنکارانہ شخصیت کی تعمیر اوپر کی لیپا پوتی سے نہیں ہوتی، اندر کی آگ میں کندن بننا پڑتا ہے فنکار کو اگر قطرہ میں دجلہ دکھائی نہ دے اور اس کی نظر وقت کی بے کرانی، زندگی کے پھیلاؤ

اور تاریخ کی محیر العقول گردشوں کا احاطہ نہ کر سکے تو فن کاری بچّوں کا کھیل بن جاتی ہے اور بی گلابو کہانیاں سناتی ہیں۔

یہاں میں یہ بھی بتا دوں کہ گزشتہ یا عصری سیاسی واقعات پر ناول لکھنا کوئی تیس مار خانی نہیں ہے۔ دنیا بھر میں اور خود ہمارے ملک کی علاقائی زبانوں میں ایسی بے شمار ناولیں لکھی گئی ہیں جن کی حیثیت سیاسی دستاویز سے زیادہ نہیں۔ ایسی ناولوں میں ہیرو اور ہیروئن کی بوسے بازیاں تو صرف منہ کا مزا بدلنے کے لیے ہوتی ہیں۔ ۱۹۵۰ء کے بعد گجراتی میں بھی چند ایسی ناولیں لکھی گئی ہیں۔ جن کے ہیرو عزیز احمد کی گریز کے نعیم کے مانند یورپ کا سفر کرتے ہیں، لیکن نعیم کی طرح محض عشق بازیاں نہیں کرتے بلکہ گجراتی آدرش واد کے باوا آدم سرسوتی چندر کی مانند قومی اور بین الاقوامی سیاست کے نشیب و فراز سے گزر کر کسی نیک آئیڈیل کی تشکیل کی طرف پیش قدمی کرتے ہیں۔ قطع نظر اس کے کہ جو آئیڈیلزم ابھرتا ہے وہ گاندھی واد ویدانتزم، بھومی دان آشرم واد، ٹیگوریت اور صیحونیت (ہیرو اسرائیل کا سفر بھی کرتا ہے) کا عجیب و غریب ملغوبا ہوتا ہے (کمیونسٹ دشمنی بھی یاروں کو کیسے کیسے کنویں جھنکواتی ہے) ایسے ناول بحیثیت ناول کے 'گریز' سے بھی کم تر درجے کے ثابت ہوئے ہیں۔ نعیم کی عشق بازیوں میں جو لطف ہے وہ ان پیر فانی آدرش وادی ہیروؤں کی سیاست بازیوں میں نہیں۔ آرٹ میں فنکاری اور AUTHENTICITY کی وہ اہمیت ہے کہ مجھ جیسے لوگ منٹو کے رنڈی بازوں کو بے شمار سیاسی جھنڈے بازوں پر ترجیح دیتے ہیں۔ میں پوچھتا ہوں کیا وجہ ہے کہ منٹو خوشیا جیسے بھڑوے کو افسانوی ادب کا ایک جاندار کردار بنا دیتا ہے جب کہ ہمارے تمام آدرش وادی اور انقلابی کردار کاٹھ کی ٹانگوں سے کھاٹ کھاٹ کی آواز پیدا کرنے کے سوا کچھ نہیں کرتے۔ اگر ترقی پسندوں کو یہی بھرا ہے کہ وہ عصری سیاسی واقعات پر لکھتے ہیں تو مجھے کہنے دیجیے کہ گجراتی زبان کا تو یہ عالم ہے کہ ادھر بنگلہ دیش کی جنگ چل رہی تھی اور ادھر اخبارات میں اس جنگ پر بالاقساط ناول چھپ رہے تھے۔ یہی حال فرقہ پرستوں اور کالے بازاریوں کی اولاد کے چلائے ہوئے نونرمان آندولن کا تھا۔ آندولن ختم ہونے سے پیشتر ہی یاروں نے آندولن پر ناول بھی پورے کر ڈالے۔ ان لوگوں کا بس چلے تو اخبار میں خبریں

دینے کا بھی کوئی ایسا طریقہ ایجاد کر ڈالیں کہ ہر خبر افسانہ بن جائے۔ قطرے کو گہر بننے کے لیے جن مراحل سے گزرنا پڑتا ہے اسے کچھ فنکار کا دل ہی جانتا ہے۔ یہاں تو کاٹا اور لے دوڑے والی بات ہے۔ اور اس پر طرّہ یہ کہ عصری آگہی کا جھنڈا اٹھائے صحافی لوگ اس آدمی کو داخلیت پسند کی گالی دیتے ہیں جو گوشۂ تنہائی میں بیٹھا گزرے لمحات کا عرق نچوڑتا ہے۔ دونوں میں وہی فرق ہے جو گل فروش اور عطّار میں ہے۔ ایک کے پاس تخیل کا کیمیائی عمل ہے دوسرا اس سے محروم ہے۔

سچ بات تو یہ ہے کہ سیاسی تاریخ کی ناول کو جو چیز پنپنے نہیں دیتی وہ خود سیاسی تاریخ کی کتابیں ہیں جن میں سے اکثر تو اتنے دل کش اور پر شوق اسلوب میں لکھی ہوئی ہوتی ہیں کہ آدمی حیرت زدگی کے عالم میں انھیں پڑھتا رہتا ہے۔ گاندھی جی پر کوئی ناول کیا لکھے گا، وہ تو پیارے لال لکھ چکے۔ جدید جرنلزم اور سیاسی تاریخ کے اسلوب نے بھی ایسی ترقی کی ہے کہ سیاسی ناول نگار کا سیدھا سادا بیانیہ اسلوب پھیکی دال کا مزا دیتا ہے۔ وجہ یہ ہے کہ سیاسی مبصر سیاسی واقعات اور شخصیتوں کا ہر جہت سے جائزہ لیتا ہے اور عالمانہ تحقیق سے لے کر طنز و استہزا تک اندازِ بیان کے تمام حربے آزماتا ہے۔ سیاسی واقعات پر ناول نگار کی آرائش اور زیبائش، اور تاثر آفرینی کے لیے فضا بندی اور زیبِ داستاں کے لیے رنگ آمیزی، غیر دلچسپ کو دلچسپ بنانے کی کوشش شعوری معلوم ہوتے ہیں اور خود آگاہ آرٹ کی منصوبہ بندی کے عیب سے داغ دار ہوتی ہے۔ وہ واقعات جن سے ہم واقف اور مانوس ہوتے ہیں اُن کی زیبائش دیکھ کر ہم محسوس کرتے ہیں گویا بیوی نے نیا سنگھار کیا ہے۔ یہ سوال کہ آج یہ سج دھج کیوں اس خاتون سے نہیں کرتے جو ہمارے لیے اجنبی ہے کیونکہ ہم نے اسے بغیر سنگھار کے دیکھا ہی نہیں۔ اجنبی عورتوں میں سنگھار اور شخصیت کو الگ کرنا ممکن نہیں۔ جب کہ مانوس چہروں میں ممکن ہے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ ناول جو حقیقت کو تخیلی سطح پر تخلیق کرتی ہے بہ نسبت مانوس تاریخی واقعات والی ناول کے، فنکاری کے زیادہ امکانات رکھتی ہے۔ عصری واقعات کا استعمال بھی فنکار تاریخی طور پر نہیں بلکہ تخیلی طور پر ہی کرتا ہے کیوں کہ وہ جانتا ہے کہ واقعہ کو تاریخی صداقت سے بیان کرنا

اس کا نہیں مورّخ کا کام ہے۔ اس کا کام تو واقعہ کی طرف اپنا رویہ متعین کرنے کے لیے اسے از سر نو تخلیق کرنا ہے۔ تاریخی صداقت کا خیال کرنے والوں کے یہاں فنکاری محض مشاطگی کا کام کرتی ہے، اور فنکاری مشاطگی نہیں بلکہ تخیل کی مدد سے ایک نئی حقیقت کی تخلیق ہے، ایک ایسی حقیقت جو ضروری نہیں کہ خارجی حقیقت کا عکس ہو، البتہ اتنی جامع مکمل اور متناسب ضرور ہو کہ ہمیں قائل کر سکے کہ ممکنات کی دنیا میں ایسی حقیقت غیر ممکن نہیں۔ ایک اچھا سیاسی مبصر بھی تاریخی واقعات میں رنگ آمیزی نہیں کرتا بلکہ اپنے بے نظیر اسلوب سے واقعات کی ڈرامائیت کو بے نقاب کرتا ہے۔ حقیقت افسانے سے بھی زیادہ حیرت ناک ہوتی ہے اور تاریخ ایسے واقعات سے بھری پڑی ہے جن کے سامنے سنسنی خیز کہانیاں بھی ہیچ معلوم ہوتی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ سیاسی تاریخ اور سیاسی آدمیوں کی سوانح عمریاں آپ بیتی اور یادداشتیں اس قدر دلچسپ، معلومات افزا اور حیرت انگیز ہوتی ہیں کہ لوگ انھیں ناول کی طرح پڑھتے ہیں۔ جان کینڈی کی جو سوانح عمریاں آج کل لکھی جارہی ہیں اُن کے متعلق تو گورے ویڈل نے ایک جگہ طنزاً کہا ہے۔ "چلو! کینڈی پر ایک نئے ناول کا اضافہ ہوا" بات دراصل یہ ہے کہ ناول، تاریخ سوانح اور آپ بیتی سے اتنی قریب رہی ہے کہ رچارڈسن اور فیلڈنگ تو اپنی ناولوں کو اپنے ہیروؤں کی تاریخ ہی کہتے تھے ایک الگ آرٹ فارم کی صورت نمودار ہونے کے لیے ناول کو تاریخ اور سوانح سے دامن چھڑانا پڑا ہے اس معاملے میں ناول کی فنکارانہ جدوجہد پر ہمارے معاشرتی نقادوں کی نظر مرکوز ہوتی تو وہ سماج کی دُہائیاں دینے کی بجائے اس بات پر غور کرتے کہ ناول کی حقیقت سماج کی حقیقت ہونے کے باوجود سماجیات کی حقیقت کیوں نہیں ہے۔ سیاسی واقعات پر تو سیاسی مورّخ بھی لکھ لیں گے لیکن کچھ واقعات ایسے بھی ہوتے ہیں مثلاً دیران لو سے، روح کے ایندھن اور جسمانی یگانگت کے باوجود روح کے درمیان حائل پردے، کہ اگر اُن پر لارنس، منٹو اور راشد نہ لکھیں تو ایسے واقعات ہمارے "دائرۂ علم" میں بھی نہ آئیں گے۔ کہنے کا مطلب یہ کہ کسی مخصوص سیاسی دور کو ناول کا موضوع بنانے پر کوئی قدغن نہیں لیکن اس سے ناول کی قدر متعین نہیں ہوتی

زیادہ اہم چیز یہ ہے کہ ناول نگار یہ بتائے کہ ایسے دور کے مطالعے کے ذریعے ہم نے جو بصیرت
حاصل کی ہے وہ آدمی کو، کاروبارِ جہاں کو اور تاریخ کی پُراسرار قوتوں کو سمجھنے میں ہماری کتنی
اور کیسی مدد کرتی ہے، اور اس کی مدد سے ہم ہمارے سماجی، سیاسی اور اخلاقی رویوں کو
کتنا انسانی اور دانش مندانہ بنا سکتے ہیں۔ پاسترناک اور سارتر کے ناول یہ کام کرتے ہیں،
عباس کا "انقلاب" یہ کام نہیں کرتا۔

وجہ یہ ہے کہ احمد عباس کی صحافیانہ نظر فلسفیانہ بصیرت پیدا نہیں کر پاتی۔ مثلاً
"انقلاب" کی سیاسی تاریخ میں ایک اہم موڑ وہ آتا ہے جب ہندو اور مسلمان جو تحریک
عدم تعاون میں قدم سے قدم ملا کر انگریز کے خلاف لڑے تھے، ایک دوسرے سے الگ
ہو جاتے ہیں اور شدھی اور تبلیغ کی تحریکیں زور پکڑتی ہیں۔ یہ تاریخ ہند کا بدنصیب ترین
دور ہے۔ اس دورِ ابتلا میں روشن خیال انور جس ذہنی اذیت سے دوچار ہوتا ہے اسے ہم
اچھی طرح سمجھ سکتے ہیں۔ لیکن ناول میں فرقہ پرستی کی تاریخ کا دھندلا سا عکس ہے، اس کی
ماہیت کی شناخت نہیں۔ یعنی ناول ہمیں یہ نہیں بتاتی کہ آدمی فرقہ پرست کیوں بنتا ہے
اور فرقہ پرستی آدمی کے ذہن اور کردار کے ساتھ کیا سلوک کرتی ہے۔ احمد عباس نے یہ ناول
۴۲ء سے ۴۹ء کے عرصے میں لکھا اور یہ وہ زمانہ ہے جب فرقہ پرستی بھیانک فسادات کا
روپ اختیار کر چکی تھی۔ وہ جنھوں نے شدھی، تبلیغ، مذہبی مناظرہ بازی اور فرقہ وارانہ سیاست
کے بیج بوئے تھے، اس کے پھل چکھنے کے لیے موجود نہیں تھے۔ جنھوں نے پھل چکھے ان کا انسان،
زندگی، سماج، مذہب اور سیاست کی طرف رویّہ تشکیکی، کلبی اور قنوطی بنا، اور اگر آپ کو
اس سے اتفاق نہیں تو کہہ لیجیے کہ زیادہ حقیقت پسندانہ بنا۔ ناول میں اس حقیقت پسندی
کا فقدان اور جذباتی انسان دوستی پر پھولی ہوئی روشن خیالی کا چلن ہے۔ فرقہ پرستی اور فسادات
اس تاریک پس منظر کا کام کرتے ہیں جس میں مصنف اور ہیرو کے کردار جگ مگ کرتے نظر آتے ہیں۔ کہیں اس
ہیبت کا نام و نشان نہیں جو بھیانک صورتِ حال میں اچھے اچھوں کا پِتّا پانی کر دیتی ہے۔ احمد عباس کی نہ نفرت
عمیق ہے نہ محبت عمیق۔ انگریزوں سے ان کی نفرت بھی محض ناول کی ضرورت پوری کرنے کے لیے ہے اور انسانوں
سے محبت بھی محض شرافت کا تقاضا ہے۔ جب فنکار دیکھتا ہے کہ حضرتِ انسان کے ہاتھوں انسانیت اور روشن خیالی کی

قبا کیسے چاک چاک ہوتی ہے تو غم و غصّہ، تشکیک، کلبیت، قنوطیت کے طوفانوں سے گزر کر ایک طرف تو وہ ایسی نظر پیدا کرتا ہے جو زیادہ حقیقت پسندانہ، دانش مندانہ اور فلسفیانہ ہوتی ہے اور دوسری طرف وہ اسلوب اور تیکنک کے ان تمام حربوں پر چھاپا مارتا ہے جو طنز، استہزا، تفکّر، افسردگی، غم اور غصّہ کے اظہار کے ذریعے بنتے ہیں۔ اس وقت جملے سنگیت کی تان اور تلوار کی سان کی مانند دل کو چھلنی بھی کرتے ہیں اور مرہم بھی رکھتے ہیں احمد عباس ایسی ذہنی کیفیات سے نہیں گزرتے ایسا معلوم ہوتا ہے کہ احمد عباس اندھی جبلتوں اور شوریدہ سر جذبات سے ڈرتے ہیں۔ اور وہ نیک شریفانہ خیالات کے سہارے زندگی گزارنا پسند کرتے ہیں۔ آرٹ ذہن کے کلاسیکی نظم و ضبط اور پرشور جذبات کی برافروختگی کے تناؤ سے پیدا ہوتا ہے۔ فنکار جب غصّے پر قابو پاتا ہے تو زبان میں طنز کی کاٹ پیدا ہوتی ہے۔ فن کے حسّاس ہونے کے معنی جذبات سے ڈرنے کے نہیں بلکہ اُن سے آنکھیں چار کرنے کے ہیں۔ ناول کا ہیرو انور بلوغت کو پہنچنے کے باوجود ذہنی طور پر بچہ ہی رہتا ہے۔ ناول بچّے کے سِن شعور کو پہنچنے کی کہانی نہیں بلکہ ایک انفعالی اور ہوشیار سے زیادہ شریف بچّے کی زیور تعلیم سے آراستہ ہونے کی داستان ہے۔ چونکہ عباس نے انور کو ذریعہ بنایا ہے قاری کو سیاست سے بہرہ مند کرنے کا، اس لیے کردار طالب علمانہ تجسّس کی حدود سے باہر نکل کر کوئی حرکی قوت پیدا ہی نہیں کر پاتا۔ وہ دانتے کے جہنم کے اس طبقے کا باسی ہے جس کے فرشتوں سے نہ کوئی بغاوت بن پڑی نہ کوئی گناہ سرزد ہوا۔ اس نے نیکی اور شرافت کی قبا سے باہر نکل کر اپنی انسانیت کو پانے کی کبھی کوشش ہی نہیں کی۔ وہ شریف آدمی کی طرح گنتی کے چند جذبات اور بے ضرر خیالات کا مالک ہے۔ ایسی پونجی پر کوئی کردار پانچ سو صفحات کا سفر طے کر کے اپنی ذات میں قاری کی دل چسپی برقرار نہیں رکھ سکتا۔ ناول میں ایک واقعہ پانی پت میں بو علی قلندر کے مزار کی زیارت کا ہے۔ مزار پر قوالی سن کر کسی کا وجد میں آنا انور کے ابّا کو پسند نہیں آتا۔ قبر پر کسی کو ماتھا ٹیک کر سجدہ کرتے دیکھ کر وہ کہتے ہیں۔ "آپ میں اور بت پرست کافروں میں فرق ہی کیا رہ گیا ہے۔" آگے میں وہ حالی کی قبر پر فاتحہ خوانی کرتے ہیں جنھوں نے مسدّس میں اسلام کے عروج و زوال کا بیان کیا تھا اور کہتے ہیں "انھوں نے ایک پوری قوم کو

جگا دیا لیکن افسوس کہ خود ان کا شہر ابھی تک غفلت کی نیند سو رہا ہے۔" روحانیت کی قیمت پر اخلاقیات خریدنا روشن خیالوں کا پرانا شیوہ رہا ہے۔ ایسے لوگوں کے دلوں میں اسلام کی اگر تھوڑی بہت عزت ہوتی ہے تو محض اس وجہ سے کہ وہ بھائی چارے کا سبق دیتا ہے۔ انور نہ اسلام کا پیرو بنتا ہے نہ اس کے خلاف بغاوت کرتا ہے۔ بس ایک آرام دہ مفاہمت ہے جس سے کام چلتا رہتا ہے۔ عقیدہ پانے کے انبساط اور عقیدہ کھونے کے کرب دونوں سے وہ بے خبر ہے۔ روشن خیالوں کی انسان دوستی خدا ہی کی طرح انسان سے ایک آرام دہ مفاہمت پر قائم ہے۔ خدا، انسان، زندگی اور سماج پر سے آدمی عقیدہ گنوانے کے بعد جس روحانی خلفشار میں گرفتار ہوتا ہے اور پھر ایک نئے "توازن"، کائنات کی ایک نئی تفسیر کی طرف پیش قدمی کرتا ہے، اس تجربے سے وہی لوگ گزرتے ہیں جو بساطِ زندگی پر غلط چال چلنے سے گھبراتے نہیں۔ بڑا آرٹ اخلاقیات سے انکار نہیں کرتا لیکن جب تک وہ اس سے بلند نہیں ہوتا زندگی، انسان اور کائنات کی حقیقت اس کی گرفت میں کبھی نہیں آتی۔ شاعر اسی لیے دیوانہ ہوتا ہے کہ فرزانوں کی طرح وہ کبھی مفاہمتوں میں جینے سے انکار کر دیتا ہے۔ گرجا جب ہوا کا مسکن ٹھہرے تو فنِ تعمیر کی تعریف کرنا یا سگریٹ پینا شریفوں کا مسئلہ ہے۔ فنکار کا مسئلہ بہت مختلف ہے۔ اس کا مسئلہ اس بے پناہ افسردگی، تنہائی اور ویران سامانی کو آرٹ میں منتقل کرنا ہے جو سات سمندر کے پانیوں کی طرح اسے اپنی داب میں لیے ہوئے ہیں۔ اگر منٹو اخلاقیات ہی کی سیڑھیاں چڑھتا رہتا تو وہ کھولی میں سیتا، دروپدی اور مریم کو پاتا۔ سوگندھی کو نہیں۔ رنڈی کیا ہے، زندگی کا کچا چٹھا کیا ہے، انسان اصل میں کیا ہے یہ جاننے کے لیے فنکار اخلاقیات، مذہب اور فلسفوں کے غبار سے اپنے ذہن کو صاف کرتا ہے، برہنہ آنکھ سے حقیقت کا مشاہدہ کرتا ہے اور زندگی کے ہر گھاو کو اپنی کھال پر جھیلتا ہے۔ منٹو ایسا ہی فنکار تھا اور اسی لیے بڑا فنکار تھا۔ اسے فکر اخلاقیات کو بچانے کی نہیں بلکہ حقیقت کو پانے کی تھی۔ ترقی پسند اس مقام کو کبھی نہ پا سکے کیونکہ اُن کا یہ خوف کہ ان کی ترقی پسند اخلاقیات اور آیڈیولوجی کا آبگینہ کہیں پگھل نہ جائے، انھیں حقائق سے چشم پوشی کرنے کی ترغیب دیتا رہا۔ ان کی شریف النفسی اور انسان دوستی گھر کی چہار دیواری میں بند عورت کی عصمت مآبی

کی مانند بے قیمت ہے۔ جہاں دار و گیر اور چھینا چھپٹی نہیں وہاں گریباں کی سلامتی اپنی قدر کھو دیتی ہے۔

کہنے کا مطلب یہ کہ انور روشن خیال سہی لیکن فرقہ پرستی کو سمجھنے اور اس کی طرف ایک رویہ متعین کرنے کے لیے اس سے کہیں زیادہ حرکی زندہ پختہ کردار کی ضرورت ہے۔ صورتِ حال کی اصل حقیقت کو سمجھنے کے لیے بھی مورّخ کو فلسفیانہ نظر پیدا کرنی پڑتی ہے۔ محض صحافتی ماجرہ نویسی سے کام نہیں چلتا۔ اسے جاننا پڑتا ہے کہ تاریخ انسان کے ارادے اور اختیار کی بات نہیں ہے۔ سیاست میں ایک معمولی سی غلطی بڑے دور رس نتائج پیدا کرتی ہے۔ ہمارے نیک، خوش اخلاق اور روشن خیال بننے سے اس دنیا میں کچھ حاصل نہیں ہوتا جس میں آدمی آدمی کا شکاری ہے، بلکہ ایسے انسان اُن لوگوں کے ہاتھوں مارے جاتے ہیں جن کی فطرت تاریک ہے۔ کامیو کی ناول "پلیگ" کے اخیر میں ڈاکٹر ریو سمندر کے کنارے کھڑا یہی سوچتا ہے کہ پلیگ ختم ہو گیا ہے لیکن جراثیم مرے نہیں۔ وہ عود کر آسکتے ہیں۔ اگر آپ دیکھنا چاہتے ہیں کہ المیہ کردار کیا ہوتا ہے تو پیارے لال کی کتابوں میں گاندھی جی کے آخری دنوں کی تصویر دیکھیے۔ ان دیکھی ان جانی طاقتوں کے ہاتھوں کچلا ہوا بوڑھا یونانی المیہ کے ہیرو کی مانند درد و غم کا مجسمہ نظر آتا ہے۔ اگر آپ ستم ظریف صورتِ حال کا مطالعہ کرنا چاہتے ہیں تو اس روشن خیال مسلمان کو دیکھیے جو ہندوؤں سے لٹ لٹا کر ان مسلمانوں کے بیچ پناہ ڈھونڈتا ہے جن کی فرقہ پرستی سے وہ بیزار ہے۔ آدمی کو ALIENATE کرنے کے سامان ہمارا زمانہ قدم قدم پر پیدا کرتا رہا ہے۔ جرمن فاشزم پر جن مفکّروں نے سوچ بچار کیا ہے، انھوں نے بتایا ہے کہ آدمی پر آدمی کا ایسا اعتماد کہ اس سے غیر متوقع حرکتیں سرزد ہوہی نہیں سکتیں ایک ایسی خوش فہمی تھی جس نے لوگوں کو فاشزم کی درندگی سے بہت دنوں تک غفلت میں رکھا۔ آدمی کے لیے یہ باور کرنا مشکل تھا اور آج بھی ہے کہ گوبیلز کے سدھائے ہوئے بھیڑیے اس قدر خون آشام بن سکتے ہیں۔ فاشزم نے انسان کے بارے میں فنکاروں کو از سرِ نو غور کرنے پر مجبور کیا۔ ایک جانور جس کے بارے میں ہمارے ترقی پسند غور نہیں کرتے وہ انسان ہی ہے۔ بس اس کی عظمت کے ترانے گاتے ہیں اور پرستش کرتے ہیں جہاں

یقین وایمان اتنا پختہ ہو وہاں غور وفکر آئے کہاں سے۔ سوچنا تو آدمی اس وقت شروع کرتا ہے جب شک وتردد اس کے ایمان کو متزلزل کرتا ہے۔ شک سے سوچ اور سوچ سے شک پیدا ہوتا ہے۔ شک وتردد وہ عذاب ہیں جو ترقی پسندوں پر روزِ ازل سے حرام ہیں۔ احمد عباس تشکیک سے اتنا نہیں گھبراتے جیسا کہ فسادات پر اُن کے اس مضمون سے ظاہر ہے جس نے ترقی پسندوں کو چراغ پا کیا تھا۔ لیکن احمد عباس کے لیے بھی تشکیک پائیں باغ کی دھوپ ہے۔ چہل قدمی کر کے پھر اپنے ایر کنڈیشنڈ ڈرائنگ روم میں لوٹ آتے ہیں۔ تشکیک وتردد بھی ان کے لیے وہ عذاب نار نہیں بنا جس میں جدید فنکار کو دانش حاضر نے خاکستر کیا ہے۔ فنکار کی نجات بال و پر کی سلامتی میں نہیں بلکہ خاک ہو جانے میں ہے۔ کیونکہ دنیائے ادب کے لازوال نغمے وہی ہیں جو مرغانِ نوا سنج نے اس وقت چھیڑے تھے جب وہ اندر اور باہر کی آگ میں چنار کی مانند جل رہے تھے۔

خیال رہے کہ مجھے احمد عباس سے یہ شکایت نہیں کہ انھوں نے میرے حسبِ دل خواہ فرقہ پرستی اور فسادات پر کیوں نہ لکھا۔ میں تنقید میں کم از کم اِس بات کا خیال رکھتا ہوں کہ فنکار جو کچھ لکھتا ہے اپنے وقت اور اپنی تخلیقی شخصیت کے تقاضوں کے مطابق لکھتا ہے۔ میں تو صرف یہ بتانا چاہتا ہوں کہ جس قاری کی ذہنی نشو ونما ایک مخصوص سماجی اور دانش ورانہ فضا میں ہوئی ہو، اگر وہ ماضی قریب کی سیاسی تاریخ کے صحافتی بیان سے مطمئن نہیں ہوتا اور فنکار سے زیادہ مفکرانہ رویے کی توقع رکھتا ہے، تو یہ بالکل فطری بات ہے۔ فن پارہ زیادہ وقت تک زندہ رہے اور مختلف نسلوں کے ہوش مند دماغوں کی تنقیدی کسوٹی پر پورا اترے اسی میں کلاسک کی پہچان رہی ہے۔ اسی لیے صاحبِ نظر فنکار زیادہ سے زیادہ دیرپا مواد کو اپنی تخلیق میں سمونے کی کوشش کرتا ہے اور عصری واقعات کا مشاہدہ بھی اس نظر سے کرتا ہے جو واقعہ کو دیرپا معنویت کا حامل بناتا ہے۔ اِس نکتے کو فراموش کرنے کا نتیجہ یہ ہوا کہ احمد عباس کردار، مواد اور نقطۂ نظر کو پختہ جان دار اور معیاری بنانے کی بجائے پلاٹ کی فلمی انداز کی شاطرانہ چال بازیوں کا شکار ہو گئے۔ ناول کے اخیر میں یہ انکشاف ہوتا ہے کہ انور اپنے باپ کا نہیں بلکہ باپ کے ایک ہندو دوست اور ایک طوائف کی عشق بازی کا ثمر ہے۔ احمد عباس

لکھتے ہیں کہ "وہ اتحاد کی ایک انوکھی نشانی تھا انسانیت کا ایک ایسا سنگم جس میں خون اور تہذیب کی کئی دھارائیں آکر ملی تھیں۔ وہ نہ ہندو تھا نہ مسلمان بلکہ دونوں ہی تھا، جو بھارت ماتا کی اولاد کی انوکھی نشانی تھا۔ دونوں ہی فرقوں کے جذبات کو اچھی طرح سمجھ سکتا تھا اور ان کے اتحاد کے لیے کام کر سکتا تھا" چلیے چھٹی ہوئی۔ ہم تو یہ سمجھتے تھے کہ ہندو خون اور مسلم خون آدمی کی شخصیت نہیں بناتا بلکہ شخصیت بنتی ہے باطن کو خیر و شر کی رزم گاہ بنانے کے بعد کردار کی پہچان یہ ہے کہ آدمی ہندو یا مسلمان رہ کر ایسی وسیع المشربی کا ثبوت دے کہ تمام انسانیت کا درد اس میں سمٹ آئے۔ وہ جس کا کوئی مذہب ہی نہیں اس کی مذہبی رواداری بھی کوئی معنی نہیں رکھتی۔ رواداری پیدا کرنے کے لیے اپنے مذہب سے بھی آدمی کو دست و گریباں ہونا پڑتا ہے۔ اس کش مکش سے گزر کر ہی آدمی اس مقام کو پاتا ہے جہاں خدا اور انسان کی محبت شیر و شکر ہو جاتی ہے اور کٹر ہندو اور مسلمان ہونے کے باوجود وہ عام انسانیت کے لیے ایسی دردمندی محسوس کرتا ہے جو سنتوں، صوفیوں اور قلندروں کا شیوہ تھی۔ گاندھی جی اس مقام کو حاصل کر سکے تھے اس لیے وہ اپنے دشمنوں سے بھی نفرت نہیں کرتے تھے۔ حسّاس آدمی مظلوم کا رنگ، نسل اور مذہب نہیں پوچھتا، اور احساس کی یہ نزاکت چوراہوں پر نہیں بکتی بلکہ ذات کی بھٹّی میں پک کر نکلتی ہے۔ لہو تو سب کی رگوں میں دوڑتا پھرتا ہے لیکن قیمت تو اسی قطرۂ خون کی ہے جو آنکھ سے ٹپکتا ہے۔ فنکاری لہو رونا اور جگر خون کرنا ہے۔ کیونکہ فنکار حسّاس ہونے کے سبب ہر اس درد کے معنی سمجھتا ہے جو اس دنیا میں آدمی کا مقدّر ہے۔ صحیح رویّہ یہ ہے کہ برہمن کو برہمن کے طور پر قبول کیا جائے اور جب وہ بت خانے میں مرے تو اسے کعبہ میں گاڑا جائے۔ جن فنکاروں نے تصوّف اور بھکتی واد کا ورثہ پایا ہے وہ انسانوں کو ان کے عقائد کی بنا پر مردود قرار نہیں دیتے، بلکہ مع ان کے عقائد کے قبول کرتے ہیں۔ صوفی تو اپنی بات چہ تدبیر اے مسلمانان کہ من خود را نمی دانم سے شروع کرتا ہے اور جب اسے اپنی ذات کا عرفان حاصل ہوتا ہے تو تمام عالم امکاں حسنِ ازل کا مظہر معلوم ہوتا ہے۔ قوم و ملّت اور ذات پات کی تفریق اپنے تمام معنی کھو دیتی ہے۔ روحانیت کی اس آنچ کے بغیر تمام مذاہب گٹھل عقائد اور رسوم کا مجموعہ ہیں۔ روحانیت فنکاری ہی

کی مانند عرفانِ ذات کی منزل سے گزر کر غیر ذات میں خود کو فنا کر دینے کا نام ہے۔ اس عمل کے بغیر کردار شخصیت اور پہچان حاصل نہیں ہوتی۔ فرد اپنے آزاد ارادے سے اپنے لیے راہِ عمل منتخب کرتا ہے۔ آزادی، ارادہ اور انتخاب شخصیت کی تعمیر کی پہلی تین سیڑھیاں ہیں۔ اتفاقات اور حادثات جن پر آدمی کو اختیار نہیں، شخصیت تعمیر نہیں کرتے۔ اسی لیے تو حقیقت پسند ناول نگار اس پلاٹ سے دامن بچاتا ہے جو اتفاقات اور حادثات پر مبنی ہو کیونکہ ایسا پلاٹ کردار نگاری کی قیمت پر ہی حاصل کیا جاتا ہے۔ ایک ایسے کردار پر ناول لکھی جا سکتی ہے جسے بالغ ہونے کے بعد یکایک یہ علم ہو جائے کہ وہ حرامی ہے۔ اس علم کے بعد کردار اچھا بنتا ہے، بُرا بنتا ہے، خودکشی کرتا ہے یا خدمتِ خلق، ان سب کا دار و مدار ناول نگار کردار کے ذریعے جو کچھ کہنا چاہتا ہے اس پر ہے۔ "انقلاب" کردار کا ناول نہیں۔ سیاسی تاریخ کا ناول ہے۔ کردار کی شخصیت ایک مخصوص سیاسی فضا میں ڈھل کر کیسی بنتی ہے، تنگ نظر یا کشادہ جبیں، فرقہ پرست یا قوم پرست احمد عباس یہی دیکھنا چاہتے ہیں۔ اس بات کے لیے ضروری تھا کہ کردار کی آزادانہ نشو و نما ہوتی اور پلاٹ ایسے واقعات کو سامنے لاتا جو کردار کو چند اہم سیاسی فیصلے کرنے کے لیے زبردست اخلاقی کشمکش میں مبتلا کرتے۔ لیکن احمد عباس نے پلاٹ کو کردار کے تابع کرنے کے بجائے کردار کو پلاٹ کے تابع کر دیا۔ اسے ایک ہندو باپ اور طوائف ماں کی اولاد بتا کر ایسے حادثاتی جبر کا شکار بنا دیا جس پر اسے کوئی اختیار نہیں۔ ہاں ایک کردار پر ناول لکھی جا سکتی تھی جس میں مثلاً ایک کٹر فرقہ پرست مسلمان پر یکایک یہ انکشاف ہو کہ اس کا باپ تو ہندو تھا۔ اس انکشاف کے بعد وہ جو کچھ بنتا ہے یا کرتا ہے اس کا دار و مدار بھی اس بات پر ہے کہ کردار کس نوعیت کا ہے اور ناول نگار اس کے ذریعے کیا بتانا چاہتا ہے۔ اس انکشاف کے بعد آدمی اچھا یا بُرا جو کچھ بنتا ہے اسے بھی ناول نگار کو واقعات کے ذریعے ہی پیش کرنا پڑتا ہے۔ ایسا انکشاف ناول کا انجام نہیں بلکہ اس کا آغاز یا اہم موڑ بن سکتا ہے۔ احمد عباس اس انکشاف پر ناول کو ختم کرتے ہیں۔ انور فیصلہ کرتا ہے کہ وہ ہندوؤں اور مسلمانوں کی خدمت کرے گا۔ فیصلہ نیک ہے، لیکن ناول آرٹ کا ایک فارم ہے، اعترافات کی کتاب یا پرائیوٹ ڈائری نہیں۔ ناول کے قاری کی دلچسپی کرداروں کے فیصلوں یا عزائم میں نہیں

ہوتی بلکہ اس عمل میں ہوتی ہے جو کسی فیصلے یا عزم کو حقائق کی دنیا میں عملی صورت دینے سے پیدا ہوتا ہے۔ احمد عباس کہتے ہیں کہ "انور اتحاد کی ایک انوکھی نشانی تھا۔ انسانیت کا ایک ایسا سنگم جس میں خون اور تہذیب کی کئی دھارائیں آکر ملی تھیں"۔ صاف بات ہے کہ ایک عام مسلمان اور عام ہندو اس نعمتِ غیر مترقبہ سے محروم ہی رہتا ہے۔ اگر وہ فرقہ پرست بنتا ہے تو اس میں اس کا کیا قصور۔ وہ انور جیسی قسمت لے کر تو آیا نہیں تھا کہ باپ ہندو اور ماں طوائف ہوتی۔ احمد عباس کے اعصاب پر بھی خون سوار ہے جیسا کہ اُن کی اکثر فلموں کی کہانیوں سے ظاہر ہے۔ خون پر زور نسل پرست دیتے ہیں۔ احمد عباس نسل پرستوں کا منہ چڑھاتے ہیں۔ لیکن اُن کے یہاں بھی زور خون ہی پر ملتا ہے چاہے وہ دوسری قسم کا ہو۔ تان نسل پرستوں اور ترقی پسندوں کی وراثت پر ہی آکر ٹوٹتی ہے جس پر آدمی کو اختیار نہیں۔ مجھے بھی خون کی مختلف دھاراؤں کا ملاپ پسند ہے۔ لیکن میں اپنی اس پسند کو اہم معاشرتی مسائل کا حل نہیں سمجھتا۔ ہندو ہندو نہ رہے اور مسلمان مسلمان نہ رہے اور سب انسان محض انسان رہیں، یہ ہے یوٹوپین فکر جو ترقی پسندوں کی انسان دوستی کی بنیاد ہے۔ حبشی کی تو شناخت ہی اس کا سیاہ رنگ ہے۔ اگر اس کا رنگ کالا نہ ہوتا ہونٹ موٹے نہ ہوتے اور بال سخت نہ ہوتے تو رنگ کا بکھیڑا ہی نہ ہوتا۔ پھر محض خون ملنے سے تہذیب کی دھارائیں نہیں ملتیں۔ تہذیب تو سماجی سطح پر انسان کا تخلیقی عمل ہے۔ مغربی تہذیب کے سب سے گہرے اثرات انگلو انڈین خاندانوں میں نہیں بلکہ روشن خیال ہندوؤں اور مسلمانوں میں دیکھنے کو ملیں گے۔ تہذیب انجذاب اور ثمر آوری ہے۔ آدمی اپنی زرخیز مٹی میں دوسرے معاشروں کے اہم تہذیبی اثرات جذب کرتا ہے اور ایک نئی چیز پیدا کرتا ہے۔ باپ ہندو اور ماں مسلمان ہو اور دونوں کم سواد اور پھوہڑ اور بداخلاق ہوں تو اس اتصال سے کندۂ ناتراش ہی پیدا ہوگا۔ مشرق و مغرب کی تہذیب کی دھارائیں، نہرو، ٹیگور اور اقبال کے یہاں ملتی ہیں کیونکہ یہ مٹی ہی زرخیز تھی۔ یہاں اہمیت خون اور وراثت کی نہیں شخصیت کی ہے۔ اقبال کی اصل برہمن تھی اور غالب کی مغل، لیکن غالب اقبال سے زیادہ کشادہ جبیں ہیں۔ اقبال کا مزاج برہمن ہونے کے

باوجود عسکری ہے اور غالب کا مزاج مغل ہونے کے باوجود رندانہ اور رومانی ہے
خون وراثت اور نسل کی اپنی اہمیت ہے اور سائنس اور سماجیات نے اس پر قابل
قدر تحقیقات کی ہیں، لیکن ادب میں جب تک قائل کرنے والے ڈھنگ سے خون
کی اہمیت کو اجاگر نہ کیا جائے بات نہیں بنتی۔ فطرت پسندوں نے ماحول اور وراثت
پر زور دیا تھا۔ ان کا ادب حقیقت پسندوں جتنا جاندار اور معنی خیز نہیں تو اس کی
وجہ بھی یہی ہے کہ ان کے یہاں بھی فرد کے ارادے اور عمل کے بجائے ماحول
اور وراثت فیصلہ کن قوتوں کا درجہ حاصل کر لیتی ہیں، اور آدمی مجبورِ محض بن جاتا ہے
اس کی راہِ عمل اس کا آزادانہ انتخاب اور ارادہ نہیں بلکہ ماحول اور وراثت
متعیّن کرتی ہے۔ انور کی آدھی زندگی باپ کی تعلیم اور باقی کی زندگی باپ کے
نطفے کے زیرِ اثر رہی۔ انفعالیت اور جبریت اسے حرکی کردار بننے ہی نہیں دیتی۔
میں جو اکثر کہتا رہتا ہوں کہ فنکار کی فنکارانہ نظر اگر خام ہے تو اس کے ترقی پسند
بننے سے بھی کوئی فائدہ نہیں تو اس کا مطلب صرف اتنا ہوتا ہے کہ خراب
آرٹ اچھے آدرشوں کا بھی ستیاناس مارتا ہے۔ یہی نہیں بلکہ فنکارانہ خام
کاری کی وجہ سے اس کی تخلیقات اس کے ترقی پسند اور مارکسی تصوّرات
کی بھی نفی کرنے لگتی ہیں۔

احمد عباس نے دیباچے میں لکھا ہے کہ سوویت روس اور مشرقی جرمنی کی مختلف
زبانوں میں اس ناول کے ترجمے ہوئے ہیں اور ہزاروں کی تعداد میں بکی ہے۔ روس
میں عموماً ہر کتاب ہزاروں اور لاکھوں کی تعداد میں بکتی ہے اور مصنّفوں کو لاکھوں کی
رائلٹی ملتی ہے۔ امریکہ میں بھی بیسٹ سیلرز لاکھوں کی تعداد میں بکتے ہیں اور لکھنے والے
کروڑپتی بن جاتے ہیں۔ روس میں البتہ اس بات کا خاص خیال رکھا جاتا ہے کہ لوگ
امریکہ کی مانند سستا تفریحی اور کمرشیل ادب نہ پڑھیں۔ روسی عوام یا تو آئیڈیولوجکل
ادب پڑھتے ہیں یا کلاسیک۔ ریاست نے روس کے کلاسیکی ادب کو گھر گھر پہنچایا ہے
اور یہ اس کا قابلِ تعریف کارنامہ ہے۔ روس میں "انقلاب" جیسے کمزور ناول کی مقبولیت

دیکھ کر یہ سوال اٹھتا ہے کہ کہیں سرمایہ دارانہ نظام ہی کی مانند اشتراکی نظام نے بھی کتابوں کے ذہین قاری کی بجائے محض کتابوں کے CONSUMERS تو پیدا نہیں کیے۔ یہ تو ایک حقیقت ہے کہ ناول کا تنقیدی مطالعہ دورانِ ریل گاڑی میں ناول پڑھنے سے مختلف چیز ہے۔ تنقیدی نظر عام نہیں ہوتی اور نہ ہی خود بہ خود پیدا ہوتی ہے۔ اس کی تربیت اور پرورش کے لیے ایک سازگار تنقیدی فضا کا ہونا لازمی ہے۔ ایک ایسی فضا جس میں اہلِ ذوق اور اہلِ نظر ادب آرٹ اور تہذیب کے معاملوں میں بہت زیادہ دلچسپی لیتے ہوں۔ تہذیبی اور دانشورانہ سرگرمیوں میں وہی لوگ زیادہ اُلجھے رہتے ہیں جو خیالات کی دنیا کے سیّاح ہوں۔ ہر دَور اور ہر ملک میں ایسے لوگوں کی تعداد کبھی زیادہ نہیں رہی۔ سوال یہ ہے کہ کیا روس میں ایسی تنقیدی فضا موجود ہے اور اگر ہے تو وہاں کے نقّاد "انقلاب" پر کس قسم کے تبصرے کرتے ہیں۔ روس کے عوام کلاسک کا مطالعہ کرتے ہیں تو یہ خوشی کی بات ہے۔ لیکن ضروری نہیں کہ کلاسک کا مطالعہ بھی تنقیدی ذہن کی تشکیل کرے۔ اگر آدمی کے پاس کھرے کھوٹے کی پرکھ کرنے اور صداقت کی تلاش کا جذبہ بے قرار نہیں تو وہ کلاسک کا مطالعہ بھی انفعالی اور غیر تنقیدی انداز میں کرتا رہے گا۔ ہمارے یہاں ایسی خواتین کی کمی نہیں جو پریم چند اور کرشن چندر کو پڑھنے کے باوجود ذہنی طور پر کافی پس ماندہ ہیں۔ اُن مولویوں کی بھی کمی نہیں جو اپنی تقریروں میں رومی حافظ، غالب اور اقبال کے اشعار پڑھتے ہیں لیکن دقیانوسیت کا انبارِ بے پایاں ہیں۔ ایسا مطالعہ جو ذہن کو بیدار کرے، زندگی کے تجربات سے آنکھیں چار کرنے کا حوصلہ پیدا کرے اور دوسروں کے مسائل کی آگہی اور انسانی صورتِ حال کا شعور بخشے، ناقدانہ بصیرت کے بغیر ممکن نہیں۔ اچھے بُرے میں تمیز ہر آدمی کرتا ہے۔ تنقید اچھائی اور برائی میں تمیز کرنے کے اصول متعیّن کرتی ہے۔ یونیورسٹی اور دانش گاہوں کی اہمیت اسی وجہ سے ہے کہ وہاں ادب، آرٹ اور تہذیب کی تنقیدی بصیرت عام کی جاتی ہے۔ اساتذہ قوم کی دانش وری کی ریڑھ کی ہڈی ہوتے ہیں۔ ان کی گردن ماردو یا انھیں خاموش کر دو، یا انھیں ایک ہی ڈھنگ پر سوچنا کر دو تو ملک سے تنقیدی فضا ختم ہو جائے گی اور لوگ کتابوں

کے محض CONSUMERS بن کر رہ جائیں گے۔ کسی ملک کی ادبی فضا کا اندازہ اس بات سے نہیں لگایا جاتا کہ وہاں کے لوگ کون سی کتابیں پڑھتے ہیں، بلکہ یہ دیکھا جاتا ہے کہ وہاں کے دانشور، اساتذہ اور نقاد کون سی کتابوں پر غور و فکر کرنا پسند کرتے ہیں۔ مجھے سوویت روس میں ایسی تنقیدی فضا کا فقدان نظر آتا ہے۔ ریاستی نقطۂ نظر نے کسی دوسرے نقطۂ نظر کو پنپنے ہی نہ دیا۔ تنقید چھینا جھپٹی، آپا دھاپی اور نظریاتی دار و گیر سے محروم ہو گئی۔ رائج الوقت خیالات کا سۂ سر میں کھنکتے رہے اور سرکشی، بغاوت للکار، احتجاج، اختلاف اور نقد و جرح کا بازار ٹھنڈا پڑ گیا۔ نہ تو ادب میں نئے رجحانات و میلانات پروان چڑھے نہ فکر و نظر کے نئے گوشے وا ہوئے۔ میں اس بات سے پریشان نہیں ہوا کہ روس میں پریم چند، کرشن چندر اور احمد عباس کی ناولیں لاکھوں کی تعداد میں پڑھی جاتی ہیں۔ لوگ ہیں، کچھ نہ کچھ پڑھنے کو چاہیے۔ جو بھی ملتا ہے، غنیمت ہے۔ یہ بھی ممکن ہے انھیں اس نوع کی ناولیں پسند آتی ہوں کیوں کہ دوسرے ملکوں کے لوگوں، اُن کے رسم و رواج اور رہن سہن کو ناول میں دیکھنے کا شوق کافی عام اور پرانا ہے۔ یہ بھی ممکن ہے کہ ایسی جذباتی ناولیں عام لوگوں کی جذباتیت پسندی کی تسکین کرتی ہوں۔ لوگ کیا پڑھتے ہیں اور کیوں پڑھتے ہیں، اس کی تحقیق میں مجھے دل چسپی نہیں کہ یہ کام ادبی نقاد کا نہیں بلکہ نفسیات اور سماجیات کے شعبوں کا ہے۔ ادبی نقاد کیا پڑھتے ہیں اور اس پر کیسی تنقیدیں لکھتے ہیں یہ میری دل چسپی کا موضوع ہے۔ میں جاننا چاہوں گا کہ روس کے نقاد ان کتابوں پر کیسی تنقیدیں لکھتے ہیں جنھیں سرکاری پشت پناہی حاصل ہے۔ کیا وہ یہ کہہ سکتے ہیں کہ اشتراکی سماج بیوقوفوں کی جنت نہیں کہ لوگ خراب آرٹ کو بھی محض اس وجہ سے برداشت کرتے رہیں کہ وہ سماج واد کی حرمت کا بیان کرتا ہے۔ تحریمات کے بیان پر مذہبی لٹریچر پنپتا ہے، تخلیقی اور تنقیدی نہیں۔ ضعیف الاعتقاد مذہبی حلقوں میں ہر غبی مولوی کی لکھی ہوئی کتاب آنکھوں سے چومی جاتی ہے۔ کہیں اشتراکیت اور ترقی پسندی بھی اتنے تقدس مآب موضوعات تو نہیں ہو گئے کہ اُن پر آپ چاہے ایسی خام ناول لکھیے، اُن ہندوستانی فلموں کی طرح جو یہاں کے ذہین لوگوں کی نظر میں ساقط الاعتبار ٹھہری ہیں، روس میں ہٹ ہو جائیں گی۔ پتھر پر سیندور چھڑک دو تو وہ

بھی دیوتا بن جاتا ہے۔ ترقی پسندوں نے سماج واد کے سیندور سے ناتراشیدہ پتھّروں کو بھی آرٹ بنادیا۔ لیکن آرٹ کی دنیا خوش عقیدگی اور ضعیف الاعتقادی کی دنیا نہیں ہے ــــ یہ تو کرشمہ سازی اور معجز نمائی کی دنیا ہے۔ اس میں سیندور چھڑک کر نہیں بلکہ پتھّر تراش کر حُسن تخلیق کیا جاتا ہے۔ کیا روس کے نقّاد حسن کی پرکھ کا سلیقہ رکھتے ہیں یا پھر وہ ایسی ہی تنقیدیں لکھتے ہیں جیسی کہ ناظم حکمت اور پابلو نرودا پر ہمارے ترقی پسندوں نے لکھیں ــــ قصیدہ خوانی، پرستش اور ہیرو سازی۔ مجھے خوف ہے کہ روس کی تنقیدی فضا نہ صرف بہترین سے کم تر پر قناعت کرتی ہے بلکہ خوب سے خوب تر کی جستجو کی تمنّا تک کھو بیٹھی ہے۔ میں ممنون ہوں گا اگر ترقی پسند نقّاد میرے اس خوف کو بے بنیاد ثابت کریں۔

محمد علوی کی شاعری

تجربہ کیا ہے؟

ٹھنڈی ہوا کا لمس، اُجاڑ دِن کی ویرانی، جاڑے کی چمک دار دُھوپ، کار کے پیچھے بھاگتا ہُوا بچّہ، بیتے دنوں کے بوجھ تلے دبا ہوا بوڑھا، ہوا میں بسی ہوئی مچھلیوں کی بو، خالی مکان میں قدموں کی خوف زدہ چاپ، وقت کا بے کیف تواتُر، موت کا بے نام خوف، ابدیت کی کربناک تڑپ۔

تجربہ کیا ہے؟

ذات کا غیر ذات سے ملاپ، ذہن کی خارجی دنیا سے مڈبھیڑ، حیات کی کائنات کے تواتر پہ یلغار، نشاطِ زیست کا بروز اندیشۂ مرگ کا ہراس، سلگتے احساس سے دہکا ہوا فانوسِ خیال، جذبہ کی تلاطم بدوش موجوں کا سنگیت۔

تجربہ جس احساس کو جنم دیتا ہے وہ دھند میں لپٹی ہوئی جھیل کی مانند جتنا نظر آتا ہے اس سے کہیں زیادہ پھیلا ہوا، کہیں زیادہ گہرا اور پراسرار ہوتا ہے۔ جھیل کے پانی کا رنگ کہیں نیلا، کہیں سبز، کہیں زرد اور کہیں خاکستری ہوتا ہے۔ دیکھتے دیکھتے ایک رنگ دوسرے میں تحلیل ہو جاتا ہے اور گھلتے ملتے رنگوں کے دائرے بنتے بگڑتے، ابھرتے ڈوبتے رہتے ہیں۔ شاعر کے لیے دُھند میں لپٹی ہوئی جھیل کے سفر پر روانہ ہونے کا مطلب ہے ایک انجانی، موہوم اور پراسرار دُنیا کے سفر پر روانہ ہونا۔ کائی میں کھلے ہوئے لال کنول کو دیکھ کر

مسرّت سے چونک اٹھنا اور شفّاف پانی میں لہراتے سانپ کی سرسراہٹ سے کانپ اٹھنا۔ آشوبِ آگہی کا خوف اسے عافیت کوشی کی طرف مائل کرتا ہے، اور رسمیہ اسالیبِ حیات کی محفوظ پناہ گاہیں اسے ساحل کی سُبک ساری کی ترغیب دیتی ہیں۔ لیکن شاعر تو اپنے احساس کی آنچ میں جلنا چاہتا ہے، ذات کے اندھے کنویں سے آتی ہوئی آوازوں کو سُننا چاہتا ہے، ذیلی جذبات کی لہروں کے اُن گھٹتے بڑھتے رنگین دائروں کا تماشا کرنا چاہتا ہے جو ساحلِ ادراک سے دور پیدا ہوتے اور تحلیل ہو جاتے ہیں۔ لفظوں کے بادبان کھولے جب وہ روانہ ہوتا ہے تو لفظ محض لغت کا سفیر نہیں بلکہ احساس کے پانیوں کا سیّاح بھی بنتا ہے۔ لفظ کی جوت جلتی ہے تو دُھند میں لپٹے ہوئے مناظر آشکار ہوتے ہیں اور احساس کی انجانی تہیں، نامعلوم پرتیں، مبہم نقوش اور موہوم گوشے بے نقاب ہوتے ہیں۔ وہ جو تاریک تھا منوّر ہوتا ہے، جو نراکار تھا آکار پاتا ہے، جو آگہی کی دسترس سے باہر تھا علم کے تسلّط میں آتا ہے۔ لفظوں میں کھنچی تصویریں دیکھ کر اور تو اور خود شاعر بھی حیران رہ جاتا ہے کہ اس نے سوچا بھی نہیں تھا کہ اس کے احساس کی جھیل کا منظر نامہ اتنا دلفریب اور ساتھ ہی ساتھ اتنا ہولناک بھی ہوگا۔ سچ ہے، جب تک احساس لفظوں میں قید نہیں ہوتا، شاعر جان بھی نہیں سکتا کہ احساس نوعیت کے اعتبار سے کیسا ہے۔ شاعری محض مانوس حقائق اور جانی بوجھی وارداتوں کا بیان نہیں بلکہ انجان کا انکشاف بھی ہے اور اسی لیے رسمیہ آداب اور آرام دہ تصوّرات کی دنیا میں زبردست اختلال بھی۔ ایک شعر اور ایک نظم فصیلِ ذہن پر انسانی المیہ اور طربیہ کی وہ تصویر ہوتی ہے کہ تحفّظ کی دیوار دیوارِ گریہ اور دیوارِ قہقہہ میں بدل جاتی ہے۔ آرٹ تعصّبات اور تحفّظات کے حصاروں پر حملہ ہے، اور اگر وہ یہ کام نہیں کرتا تو محض پوسٹر ہے۔ انکشاف کے لیے تخلیقی ذہن کا غیر مشروط ہونا ضروری ہے کہ جانی بوجھی سمتوں کی طرف روانگی، انکشاف کا سفر نہیں پوتر یاترا ہے جس سے آرٹ کم اور اخلاقیات زیادہ پیدا ہوتی ہے۔

علوی کے ذہن کی غیر مشروطیت نتیجہ ہے ذہن کو رسمیہ اسالیبِ فکر اور سکہ بند رایوں سے غیر ابر آلود کرنے کا۔ علوی کی سادگی ایک پیچیدہ ذہن کی آخری پناہ گاہ ہے جہاں احساس

کی منطق فکر کی منطق پر غالب آتی ہے اور اسی لیے اس کی معصومیت میں سوفسطائیت اور سادگی میں پُرکاری کا رنگ ہے۔ علوی اپنی شاعرانہ شخصیت کو ہر نوع کی رویّہ سازی کی ترغیبات سے محفوظ رکھنے میں کامیاب ہوا ہے۔ اس کے یہاں نہ ذات کی آراستگی ہے نہ شاعری کی مشّاطگی۔ قاری کی نظر شاعر اور شاعری سے ماورا ایک ایسے تجربہ پر مرکوز رہتی ہے جو شاعر اور شاعری کے توسط سے ہی وجود میں آیا ہے لیکن جس میں نہ تو شاعر کی شخصیت جنّت نگاہ بنتی ہے نہ شاعری کی آواز فردوسِ گوش۔ اس خصوصیت کو انٹی آرٹ یا مخالف غنائی رجحان کی بجائے احساس کی تازگی کو اندازِ بیان کی غیر ضروری مشّاطگی سے غیر آلودہ رکھنے کی پسندیدہ کوشش سمجھنا بہتر ہوگا۔ شعری تجربہ کو صفائی، نکیلے پن اور چوکسائی سے پیش کرنے کی جرأت وہی شاعر کرتا ہے جسے اپنے تجربہ اور اس کے اظہار دونوں پر عبور اور اعتماد حاصل ہوتا ہے شعری چوکسائی Petic Prelision جو جدید آرٹ کی امتیازی صفت ہے وہ پل صراط ہے جس کی ایک طرف نثریت کا ریگزار ہے جس میں دیکھتے ہی دیکھتے شعریت کا شفّاف جھرنا خشک ریت میں گم ہو جاتا ہے، اور دوسری طرف شاعرانہ پن poelicization کا گھنا جنگل ہے جو جذباتی لجلجے پن کے جوہڑ، رنگین بیانی کے جھاجوں برستے پانی اور پیچ در پیچ پیکروں کی عشق پیچاں کی بیلوں میں ایسا لپٹا ہوا ہوتا ہے کہ شعری پیکر کا درخت جنگل کی وجہ سے نظر نہیں آتا اور شعری تجربہ کا چمک دار پانی جھاڑیوں میں کھو جاتا ہے۔ علوی کے سامنے انتخابوں کا انتخاب یہ تھا کہ جس قسم کی شاعری وہ کرنا چاہتا تھا اس کے لیے شاعری کی تمام رسمیہ صفات یعنی شاعرانہ رنگین بیانی، حلاوت خیزی اور سحر طرازی سب کو داؤ پر لگانا تھا۔ اسے تلاش تھی ایسے اسلوب کی جس میں احساس کی ہر لہر ایک جاگتے ہوئے پیکر میں بدل جائے۔ یہ کام رسمیہ شاعرانہ حربوں سے غیر مسلح ہوئے بغیر ممکن نہیں تھا۔ بات یہاں خود ہی کنواں کھودنے اور خود ہی پانی نکالنے کی نہیں تھی، کہ تخلیقِ شعر کا کام شعری روایت کی زمین ہی میں ممکن ہے؛ بلکہ اپنے کام کے لیے شاعری کی زبان کو ان عناصر سے پاک کرنے کی تھی جو مختلف اسلوبی روایات کی معدنیات کے ایسے جوہر لیے ہوتے ہیں کہ شاعر کے منفرد تجربہ کے اظہار کو کیمیاوی طور پر متاثر کیے بغیر نہیں رہتے۔ اُن کے ہونے سے اظہار ہی نہیں بلکہ تجربہ کی نوعیت تک بدل جاتی ہے۔

یہ خوف کہ ایک یا ایک سے زیادہ بڑے پیش رو شاعروں نے جس ڈکشن یا اسلوب کو مقبول بنایا ہے اس سے انحراف کہیں بیان کو غیر شاعرانہ نہ بنا دے اکثر شاعروں کو رسمیہ شاعرانہ تراکیب اور مانوس حلاوت انگیز بندشوں کی چھتنار سے باہر نکلنے نہیں دیتا۔ میڈیوکریٹی عافیت کوش ہوتی ہے اور درمیانی راستہ پسند کرتی ہے لیکن بد قسمتی سے تمام راستوں میں درمیانی راستہ ہی وہ راستہ ہے جو آرٹ کے رومۃ الکبریٰ تک نہیں پہنچتا۔ اواں گارد جدت پسند ہوتا ہے اور جدت پسندی کی آرٹ کی دنیا میں اپنی ایک قدر ہے بشرطیکہ وہ ایلیٹ کے اس قول کی معنویت کو سمجھے کہ بڑا شاعر کم سے کم تصرفات کے ذریعہ زیادہ سے زیادہ تبدیلیاں پیدا کرتا ہے۔ خطر پسندی نہ کھیل ہے نہ نڈر احمقوں کی دوڑ، بلکہ اپنی قوتوں کا منضبط استعمال ہے اس خطرے کو مول لینے کے لیے جس سے سلامت روی دامن بچاتی ہے اور بے وقوفی کچھ بھی نہیں بچا پاتی۔

ڈاکٹر جانسن پر اپنے مضمون میں ایلیٹ نے بتایا ہے کہ ہر نسل کے ساتھ حسیت بدلتی ہے اور حسیت کی تبدیلی کے پیچھے وقت کی قوتیں کارفرما ہوتی ہیں۔ جدید شعرا چیزوں کو اس طرح دیکھ ہی نہیں رہے جس طرح ان سے قبل کی نسل نے دیکھا تھا۔ حسیت کی تبدیلی اظہار کے نئے سانچے مانگتی ہے۔ بہت سے شاعر یہ بات جان ہی نہیں پاتے کہ جو کچھ وہ کہنا چاہتے ہیں اس کے لیے ان کے پیش رووں کا محاورہ اُن کے کام نہیں لگ سکتا۔ نئی باتوں کو پرانے انداز میں کہنے کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ نئی بات بھر پور اظہار پا ہی نہیں سکتی۔ ایلیٹ آگے چل کر کہتا ہے کہ دوئم درجہ کے زیادہ تر شعرا محض اس وجہ سے دوئم درجہ کے ہوتے ہیں کہ انھیں اس بات کا شعور تک نہیں ہوتا کہ وہ جان سکیں کہ وہ اپنی پیش رو نسل کے شاعروں سے مختلف طور پہ محسوس کر رہے ہیں اور اسی لیے انھیں لفظوں کو بھی مختلف انداز سے استعمال کرنا ہے۔ ایلیٹ اخیر میں کیا پتہ کی بات کہتا ہے کہ زمانہ کے ساتھ ساتھ احساس تو ہر آدمی کا بدلتا ہے، چاہے وہ پسند کرے یا نہ کرے ——— لیکن نئے احساس کے اظہار کے لیے زبان کی تبدیلی صرف جینیس کا کارنامہ ہے۔

مجھے پتہ نہیں کہ علوی جینیئس ہے یا نہیں۔ میں یہ بھی نہیں جانتا کہ اقبال کے بعد ہم کو اب

شاعر کے لیے جینئیس کا لفظ استعمال کر سکتے ہیں۔ شاید ابھی ہمیں اس شاعر کا انتظار کرنا باقی ہے جو جدید صنعتی تمدّن کا اتنا ہی بڑا مفسّر اور ترجمان ہو گا جتنا کہ مثلاً مغلیہ تمدّن کا غالب تھا۔ اہم نکتہ یہ ہے کہ شاعر اپنی بات کہنے کے لیے شعری روایت کے تناظر میں زبان و بیان کی ایسی کون سی معنی خیز تبدیلیاں لاتا ہے جن سے نئے تخلیقی امکانات کی راہ کشادہ ہوتی ہے۔

علوی کی سب سے بڑی خصوصیت یہ ہے کہ وہ اپنے شعری تجربہ کو نہایت چوکسائی سے پیش کرتا ہے۔ یہ دیکھا گیا ہے کہ جن کی نظر تکنک پر زیادہ ہوتی ہے ان کے ہاتھ چوکسائی اور نکیلا پن مشکل ہی سے آتا ہے۔ علوی چوکسائی پیدا کرنے کے عمل کے دوران ہی اپنی تکنک کو پروان چڑھاتا ہے جو تکنک سے کھیلنے سے مختلف چیز ہے۔ ایلیٹ نے ایک جگہ کہا ہے: "وہ لوگ جو تکنک سے کھیلتے ہیں ان کے ذہن میں طبع زادگی کا ایسا تصوّر ہوتا ہے جس کا شعری روایت سے کوئی تعلّق نہیں ہوتا۔ وہ نظم جو کلّیتاً طبع زاد ہوتی ہے، کلّیتاً خراب ہوتی ہے، کیونکہ اسے نہ شعری روایت سے سمجھا جا سکتا ہے نہ گرد و پیش کی دنیا کے حوالے سے۔ سچّی طبع زادگی محض نشو و نما ہے اور اگر یہ نشو و نما درست ہے تو انجام کار نظم ایسی نظر آتی ہے کہ ہم شاعر میں طبع زادگی کی صفت ہی کا انکار کر بیٹھتے ہیں۔ ایسا لگتا ہے کہ شاعر گویا نقل کا کام کر رہا ہے۔ اسی لیے جھوٹی طبع زادگی سچّی طبع زادگی کے مقابلہ میں لوگوں کو زیادہ چونکاتی ہے"۔ اس نظر سے آپ دیکھیں گے تو علوی کی شاعری میں نہ گول نظمیں نظر آئیں گی نہ تکونی، نہ نثری، نہ اِنمل بے جوڑ لفظوں کی بندشیں، نہ موہوم تراکیب کی قاشیں، نہ شعوری ابہام، نہ دانستہ مشکل پسندی۔ شعری پیکروں کی تخلیق میں بھی علوی نے سرریئلی تخیّل کو راہ نہیں دی۔ اس کی نظمیں دور از کار، نراجی اور گڈمڈ پیکروں کا جھمیلا نہیں۔ وہ جانتا ہے کہ شاعری کیلیڈو سکوپ کا کھیل نہیں کہ صفات اسماء اور افعال کے رنگ برنگ کے ٹکڑے ایک دوسرے سے چپک جائیں گے تو خود بخود کوئی پیکر، کوئی پیٹرن، کوئی شعری ڈزائن پیدا ہو جائے گی۔ سکہ بند شعری رسومات کے خلاف بغاوت کرنے کے باوجود اس نے شاعرانہ فارم کا پورا ڈسپلن قبول کیا ہے کیونکہ وہ جانتا ہے نظم و ضبط سے مکمل دستگاری کا نتیجہ والیری کے الفاظ میں "افکار کا دائمی انتشار ہے"۔ بہت سے جدید شاعروں کی طرح علوی انتشار کو فارم نہیں بناتا، بلکہ فارم کے ذریعہ انتشار کو حسن میں بدل دیتا ہے۔ تکنیکی [illegible] پر مبنی رستہ دریا بہنا اور تخلیقی خلوص کی قیمت پر اثرات قبول کرنا علوی کا شیوہ نہیں۔ اسے دو ہر دیت تخشند،

...اتنا پیارا نہیں جتنا کہ اپنی بات اپنے انداز میں کہنے کی لگن ہے۔ یہی وجہ ہے کہ علوی کے یہاں دانشورانہ چونچلاپن شاعرانہ اداکاری، اور فنکارانہ سنابری نہیں۔ اسے زندگی اور شاعری دونوں میں اور بوہیمین بننے سے سخت احتراز رہا ہے۔

علوی کی ایک اہم خصوصیت شاعری میں ہر نوع کے رول پلے انگ سے مکمل انکار ہے۔ مثلاً اس کے یہاں رومانیت ہے لیکن وہ رومانیت کو حسن پرستی، نرگسیت اور لطافتِ احساس کا اشتہار نہیں بناتا۔ اس کے یہاں زندگی کا المیہ احساس ہے لیکن اسے وہ کسی افسردہ دلِ ساونت کی گمبھیر فلسفہ طرازی نہیں بناتا۔ اس کے یہاں جہاں بیزاری بھی ہے، اسے بھی وہ صندوق میں سجا کر کلبی کی طرح چاروں اور بھنّاتا نہیں پھرتا۔ زندگی سے دل بستگی اور دل تنگی بھی ہے لیکن نہ تو وہ زندگی کی عظمت کے ترانے گانے کے لیے لفظوں کے منجیرے بجاتا ہے، نہ ان کا استعمال کوڑوں کی طرح زندگی کی کھال پر نیل اٹھانے کے لیے کرتا ہے۔ وہ شاعر ہے۔ ٹھیک ہے۔ لیکن کیا ضروری ہے کہ اظہارِ نشاط کے لیے اسلوب کی شیروانی پر پھول ٹانکے یا اظہارِ عتاب کے لیے زبان کے ناخن بڑھائے۔ اس کے لیے بس اتنا کافی ہے کہ احساس کی گریز پا پرچھائیاں چند شفّاف شعری پیکروں میں اس طرح ڈھل جائیں کہ جذبہ خود زبان پیدا کرلے اور اسے لب ہلانے کی ضرورت نہ پڑے۔ والیس اسٹیونز نے کہا ہے کہ شاعر کو محبت پر شاعری اس طرح کرنی چاہیے کہ معلوم ہو کہ وہ محبت کر نہیں رہا بلکہ محبّت میں ہے۔ یہی وہ مقام ہے جہاں جذبہ کے سلگتے انگارے سے پورا اسلوب دہک اٹھتا ہے۔ جذباتیت جذبہ کی موت کی نشانی ہے اسی لیے عیّاری ہے۔ وہ مرے ہوئے جذبہ کو دفناتی نہیں بلکہ اس کی حنوط زدہ لاش کی بو سونگھ کر اس کے زندہ ہونے کا فریب کھاتی ہے۔ یہ انحطاط اور مریضانہ پن ہے۔ زیادہ تر "صحت مند" شاعری اسی انحطاط کی ماری ہوئی ہوتی ہے۔ جذباتی اسلوب کے تاثر سے لوگوں پر رقّت طاری ہوتی ہے اور لوگ یہ بھی دیکھ نہیں پاتے کہ رقّت خود جذبہ کی موت کی نشانی ہے۔ زخمِ دل کی نمائش نرگسیت اور بخیہ گری بقراطیت ہے۔ گول اور لمبوترے چہروں کے لیے علوی کے پاس سوائے سفّاک ہنسی کے کچھ بھی نہیں۔ توانا کلبیت اور فریب شکستہ ذہن کی صلابت سے علوی نے زبان و بیان کے نقوش میں وہ سنگینی اور تیکھا پن پیدا کیا ہے جس

نے ایک طرف تو اس کی شاعری کو جذباتیت کے لیس دار قوام سے پاک رکھا ہے اور دوسری طرف
بے رنگ، خشک اور بانجھ سوچ بچار، یعنی BRODING اور کی لائی
ہوئی تجریدیت اور اخلاقیات کے تاریک سایوں سے وہ اپنے شاعرانہ تخیل کی چمک دمک کو محفوظ
رکھ سکا ہے۔ خاطر نشاں رہے کہ IMAGIST تحریک بھی اسی وقت پیدا ہوئی جب رومانیت
انحطاط پذیر ہو کر DIDACTICISM میں بدل گئی۔ فرق صرف یہ تھا کہ نوکلاسیکیوں کا
DIDACTICISM فکر و خرد کا تھا، اور رومانیوں کا جذبہ و احساس کا۔ حسنِ فطرت کے نظارے پر
چشمِ حیرت فریفتہ کم ہوتی تھی، ذہنِ رسا سوچتا زیادہ تھا۔ جب شاعر تخیّل کی آنکھ کی بجائے فکر
کی انگلیوں سے اسرارِ فطرت کی نقاب کشائی کا کام کرنے لگتا ہے تو انکشافِ حقیقت کی جگہ
شخصیت کے بے جا تسلّط کا خطرہ پیدا ہو جاتا ہے۔ ایک کٹے پھٹے دور میں شخصیت کے ارتباط
کا اثبات احساس کی صداقت کی قیمت پر ہی ممکن ہے اور علوی کو یہ سودا منظور نہیں۔ ذات کٹی
پھٹی ہے تو کٹی پھٹی ہی سہی، اس سے آنکھیں چار کرنا، شاعرانہ تخیّل کے ذریعہ اس کی ماہیت
اور نوعیت کو سمجھنا، یہ دیکھنا کہ زخم کہاں کہاں لگے ہیں اور کس نے لگائے ہیں، شاید مفکرانہ
بخیہ گری کے پُر فریب رعب داب سے زیادہ معنی خیز ثابت ہو۔ یہ نہ کہنا چاہیے کہ چونکہ
علوی بیانیہ شاعری سے احتراز کرتا ہے، اس لیے میں پیکر تراشی کے طریقۂ کار کی قدر بیانیہ
طریقۂ کار کی قیمت پر بڑھانا چاہتا ہوں۔ بے شک مجھے ایذرا پاؤنڈ کا یہ قول پسند ہے کہ ایک
امیج تخلیق کرنا زندگی بھر دفتر سیاہ کرنے سے بہتر ہے لیکن علوی محض پیکر تراش شاعر نہیں
ہے۔ پیکر تراشی کا سب سے بڑا خطرہ یہ ہے کہ وہ احساس اور شعری تجربہ سے معرّا بھی ہو سکتا ہے
اور شعری تجربہ کی بجائے محض تصویر کشی پر قناعت کر سکتا ہے۔ اسی لیے تو آئی اے رچرڈز
نے شاعری میں تصویریں دیکھنے کے میلان کی مذمت کی ہے۔ محض لفظی تصویر شعری پیکر نہیں
ہے، اور محض شعری پیکر شاعری نہیں ہے۔ شعری پیکر جب باہم مل کر کسی مرکزی تھیم یا شعری تجربہ
کو اجاگر کرتے ہیں تب بطور پیکر کے اپنی معنویت اور قدر پیدا کرتے ہیں۔ ورنہ بطور لفظی تصویروں
کے اپنا تھوڑا بہت جادو جگا کر ختم ہو جاتے ہیں۔ ہمیں یہ بات نہ بھولنی چاہیے کہ ایک اچھی نظم
محض شعری پیکروں کے ہجوم سے کچھ زیادہ ہی ہوتی ہے، اور نظم کو اچھی بننے کے لیے کسی ایک

تکنک کے استثنائی استعمال کی بجائے مختلف تکنکوں کے سلیقہ مندانہ استعمال کی ضرورت پڑتی ہے۔ چنانچہ علوی کو بیانیہ سے کوئی الرجی نہیں ہے، لیکن وہ بیانیہ کو شاعرانہ لن ترانیاں بنانا پسند نہیں کرتا۔ وہ پوپ کے اس نکتہ کو سمجھتا ہے کہ بیانیہ شاعر کو سب کچھ بیان نہیں کرنا چاہیے۔ علوی کے یہاں "بیانیہ" استعاروں کے سبب اس قدر ٹھوس، محسوس اور بصری ہے کہ خیال نہ صرف احساس میں ڈوبا ہوا بلکہ مشاہدات کے تابندہ پیکروں سے بطور صفت بن گیا ہے۔ اس کا بیانیہ تاثیریت اور اظہاریت کی تکنکوں کے جزوی استعمال کا عمدہ نمونہ ہے۔

میں نے جو باتیں کہی ہیں ان کی وضاحت کے لیے علوی کے کلام سے چند مثالیں دیکھیے۔

علوی کا ایک کمزور شعر ہے:

نیم کے سائے میں اسکول کے کچھ بچّے
چھٹی کے اوقات میں لڑتے رہتے ہیں

یہ شعر کمزور اس لیے ہے کہ محض لفظی تصویر ہے، اور لفظی تصویر بھی کمزور ہے کیونکہ زبان کا حاضراتی اور استعاراتی استعمال نہیں ہوا۔ اس تصویر میں اس دوسری لکیر کی کمی ہے جس کے بغیر محض ایک لکیر تصویر کو معنی خیز نہیں بناتی۔ اب اس مختصر نظم کو دیکھیے جس کا عنوان "رستے میں اک گاؤں" ہے

چھ یا سات پرانے گھر آپس میں مل کے بیٹھے تھے
اک ٹوٹے پھوٹے چھکڑے میں اک دو کتّے اونگھ رہے تھے
پیپل کے اک پیڑ کے نیچے کچھ بھینسیں خاموش کھڑی تھیں
دو چیلیں سوکھے کھیتوں پر پر پھیلائے تیر رہی تھیں
دھول اڑائے جاتا تھا رستہ کچّا
کار کے پیچھے بھاگ رہا تھا اک بچّہ

یہ بھی لفظی تصویر ہے لیکن نہایت ہی جیتی جاگتی اور صاف شفّاف۔ نظر نظّارگی میں ایسی گم ہے کہ دیکھنے کا عمل دکھانے اور "دکھاوے" کی ہر کوشش اور ترغیب کو مغلوب کیے ہوئے ہے۔ اگر تخلیقی تخیّل کے طریقۂ کار میں یادوں کے خزانے کھنگالنے کا عمل بھی شامل ہے تو

اس نظم کو پڑھ کر COUNTRY PATMOR کا یہ جملہ یاد آتا ہے:

"میرے دل کو وہ چیزیں نہ بھولنے دو جو میری آنکھوں نے دیکھی ہیں"۔ لیکن یہ نظم خوب صورت ہونے کے باوصف مشاہدہ کو عرفان میں نہیں بدلتی جیسا کہ ذیل کی نظم میں ہوا ہے۔ عنوان ہے "تخلیق"۔

ایک زنگ آلودہ
توپ کے دہانے میں
ننھی منّی چڑیا نے
گھونسلہ بنایا ہے

نظم میں ایک لفظ ایسا نہیں جو نقش گری کے علاوہ اس خیال کا شائبہ تک لیے ہوئے ہو جس کی نظم میں تجسیم ہوئی ہے۔ تجریدی خیال اور شعری پیکر کا فرق نظم کے عنوان "تخلیق" اور نظم کی ٹھوس IMAGIST بافت سے ظاہر ہے۔ یہ نظم اس قول کا عمدہ نمونہ ہے کہ وژن کا صاف اور شفّاف اظہار ہی اس کی معنویت اور حُسن کا ضامن ہے۔ اس لیے مڈلٹن مری کی بات غلط نہیں کہ "آپ صفائی اور چوکسائی سے بات کہنے کی کوشش کیجیے اور دیکھیے کہ کیسے استعارے کا استعمال ناگزیر ہو جاتا ہے"۔ یہاں یہ بات ملحوظِ خاطر رہے کہ چوکسائی ابہام کی نفی نہیں جو حسنِ شعر کا اہم عنصر ہے، بلکہ موہوم، گنجلک اور وضاحت کی ضد ہے۔ شاعری اَن کہی کو، کہی تاریک کو روشن اور پُر اسرار کو واشگاف کرنے کا ایک ایسا ذریعہ ہے کہ وہ تجربات جو زبان کی دسترس سے باہر ہیں انھیں شعری پیکر اور استعارے میں قید کر کے شاعر اپنے طور پر کچھ نہ کہتے ہوئے سب کچھ کہہ جاتا ہے۔ مثال کے طور پر زیرِ نظر مجموعہ کی دو نظموں کو دیکھیے جن کے عنوان ہیں "تیسری آنکھ" اور "چیل کا سایہ"۔ ان نظموں کے متعلّق میں جو کچھ کہنا چاہتا ہوں اس کی تمہید کے طور پر ایک اور مختصر نظم پر مختصر اشارے کرنا ضروری سمجھتا ہوں۔ نظم "آخری دن کی تلاش" میں "کیمرے" کے عنوان سے شائع ہوئی ہے۔

ہال میں گہرا اندھیرا تھا مگر
روشنی کے دائرے میں ناچتی

ننگی لڑکی کے لیے بیکار تھا

نظم میں طنز نہ زبان میں ہے نہ بیان میں، بلکہ ایک ایسی صورتِ حال میں ہے جو زبان اور بیان کے ذریعہ تصویر میں ڈھلنے کے بعد ہی طنز یہ بنتی ہے۔ مصوّر رنگوں کے ذریعہ اِس تصویر کو پیش کر سکتا ہے لیکن طنز کو نہیں۔ فلم بھی یہ کام نہیں کر سکتی۔ یہاں مارشل مک لوہن کے نظریہ کے مطابق میڈیا message بن گیا ہے۔ ادب میں جدیدیت کی اہمیت یہی ہے کہ شاعر جانے کہ زبان کا میڈیم ادب کو دوسرے فنون سے کس طرح الگ کرتا ہے تاکہ ترسیل کے نئے ذریعوں کے مقابلہ میں اسے دیوار سے پیٹھ لگا کر جنگ کھیلنی نہ پڑے۔ آج شعر و ادب بہت سے ایسے کام کرنے کے اہل نہیں رہے جو اب تک ان سے لیے جاتے تھے۔ نثر اور دوسرے ترسیلی ذرائع یہ کام زیادہ خوش اسلوبی سے کر رہے ہیں۔ علوی کی شاعری اس آگہی کا عمدہ نمونہ ہے کہ دورِ جدید میں شاعری کو اپنی انفرادیت برقرار رکھنے کے لیے کون سے تجربات کو کس ڈھنگ سے پیش کرنا چاہیے۔ وہ نظم و غزل میں کوئی ایسی بات نہیں کہتا جو کسی اور صنف میں اسی حُسن و معنویت کے ساتھ کہی جا سکے۔ یہی نہیں بلکہ دورِ جدید کے بخشیدہ اپنے شعری تجربات کی پاکیزگی قائم رکھنے کے لیے اس نے شاعری سے وابستہ رنگین بیانی اور حلاوتوں کے رسمیہ تصوّرات ترک کرکے اپنے اسلوب کی نثری برہنگی کی ستر پوشی کا کام اس لفظی بافت سے لیا جو امیج اور استعارے کے تار و پود سے تیار ہوئی ہے۔ تخیّل کی آنکھ استعارے کو دہکا کر اس کے بطن سے شعری پیکر کا شعلہ بلند کرتی ہے اور شعلہ کا نہ کوئی لباس ہوتا ہے نہ سامانِ آرائش۔

"تیسری آنکھ" اور "چیل کا سایہ" علوی کی متذکرہ خصوصیات کی نمائندہ نظمیں ہیں۔ وقت علوی کی شاعری کا اہم موضوع ہے جس کی موجوں پر بہتا ہوا وہ تواتر کی بے کیفی، حیات کی شررجستگی اور اس کی زائیدہ بے معنویت، موت، فنا، بقا، ماورائی سہاروں کی تڑپ، وجودی کرب اور لمحۂ گریزاں سے امیدِ نشاط کے مختلف تجربات سے گزرتا ہے جو اس کی تمام شاعری میں پھیلے پڑے ہیں۔ اس نظم میں آدمی کی دوڑ مستقبل کی طرف اور وقت کا سیل ماضی کی طرف ہے۔ مستقبل ناقابلِ پیش بینی ہے لیکن ماضی تو اُن مسرّتوں کا گہوارہ ہے

جو لمحہ حال سے نکل کر جب تک ماضی کا حصّہ نہیں بنتیں تکمیل کو بھی نہیں پہنچتیں۔ خوشی بھی ماضی کا حصّہ بننے کے بعد ہی خوشی بنتی ہے کیونکہ حال تو مستقبل کے ماضی بننے کا ایک عمل ہے اور مستقبل کے بطن میں خوشی کے امکانات غیر یقینی ہیں۔ یہ تمام باتیں نظم میں حرکی پیکروں کے ذریعہ بیان ہوئی ہیں۔

میں دونوں آنکھیں میچے
گرتا پڑتا دوڑ رہا ہوں !
آگے کیا ہے
مجھ کو معلوم نہیں
لیکن میری تیسری آنکھ
پیچھے بھاگتے رات اور دِن
سال اور صدیاں دیکھ رہی ہے !
پیچھے دُور بہت پیچھے
جھل مل کرتی
بجھتی خوشیاں دیکھ رہی ہے
میں دونوں آنکھیں میچے
تیسری آنکھ سے روتا ہوں

"چیل کا سایہ" میں غیر جذباتی حقیقت پسندانہ نقش گری کی زبان میں چند ایسے معنی خیز پیکر تراشے گئے ہیں جو ایک بیکار اور بدحال نوجوان کی اجاڑ زندگی کا نہایت ہی غمناک منظر پیش کرتے ہیں۔ دھوپ جو روشنی، حرارت اور حیات کی علامت ہے یہاں ناگن کی طرح رینگتی اور اس پاؤں کو ڈستی ہے جو چارپائی پر فارغ البالی سے لیٹا نہیں بلکہ بے کیفی اور بیکاری کا علامیہ بنا چارپائی کے نیچے پڑا ہوا ہے۔ مٹّی کا کھیلتے کھیلتے چلاّنا۔ رونا اور ہنسنا ایسی معروضیت سے بیان ہوا ہے جو اندرونی سمٹاؤ اور لاتعلّقی کی فضا کو سرد تر بناتا ہے۔ چیل کا سایہ ویرانی کی علامت ہے۔ جو دھوپ کے زہر کی مانند سارے بدن میں

پھیل جاتا ہے۔

دھوپ دیوار سے رینگتے رینگتے
چارپائی کے نیچے
لٹکتے ہوئے پاؤں پر آکے ڈسنے لگی
کھیلتے کھیلتے
منّی چلّائی، روئی، پھر ہنسنے لگی
چیل کا سایا
آنگن سے
دیوار سے
چھت سے ہوتا ہوا
پاس والی گلی میں کہیں گر گیا
اور میں دھوپ میں
جھولتی چارپائی پر لیٹا ہوا
الگنی پر لٹکتی
پھٹی پینٹ کی خالی جیبوں کو تکتا رہا!
پینٹ کی خالی جیبوں سے پانی ٹپکتا رہا!
دھوپ کا زہر
پیروں سے ہوتا ہوا
دل کی جانب لپکتا رہا
چیل کا سایا
سارے بدن میں بھٹکتا رہا!!

"گھوڑے پر اک لاش" علوی کی ان نمایندہ ترین نظموں میں سے ہے جس میں لفظوں کا آہنگ فضا آفرینی کرتا ہے اور استعارے

روشن تصویروں کی مانند جگمگا اٹھتے ہیں۔ جس تخلیقی برجستگی اور تخیلی نادرہ کاری سے نظم میں استعارہ امیج میں اور امیج علامت میں بدلتا ہے اس کی مثال شاعری میں کم ہی نظر آتی ہے۔

گونج اٹھی ساری وادی زخمی گھوڑے کی ٹاپوں سے
ٹاپوں کی آواز پہاڑوں سے ٹکرائی، بکھری
دھوپ کسی اونچی چوٹی سے گرتے پڑتے اتری
بڑے بڑے پتھروں کے نیچے سایوں نے حرکت کی
اڑتے گدھ کی آنکھوں میں تصویر بنی حیرت کی
ریت چمکتی ریت، ریت اور پتھر اور اک گھوڑا
گھوڑے پر اک لاش، لاش کو لے کر گھوڑا دوڑا
حیرت کی تصویر گری چکرانے گدھ کی آنکھوں سے
گونج اٹھی ساری وادی زخمی گھوڑے کی ٹاپوں سے

یہ نظمیں علوی کے تخلیقی طریقۂ کار کے بنیادی عناصر کی نمائندہ ہیں۔ علوی موڈ، موضوع اور شعری تجربہ کے مطابق، لب و لہجہ امیجری، ڈکشن اور آہنگ کے ان تمام تنوّعات سے کام لیتا ہے جو اس بنیادی طریقۂ کار کو برقرار رکھتے ہوئے ممکن ہیں۔ اسی سے اس کا منفرد رنگِ سخن متعیّن ہوتا ہے۔ اپنے تخلیقی طریقۂ کار پر اس پُراعتماد گرفت کا نتیجہ یہ ہوا ہے کہ علوی دوسرے شاعروں کے اثرات قبول کرتا ہے (اور اثرات سے کسی شاعر کو مفر نہیں) لیکن اثرات اس کے یہاں محض محرکات کا کام کرتے ہیں جو اسی شاعر کے یہاں ممکن ہے جس کا اپنا رنگِ سخن اتنا طاقتور ہو کہ اثرات کے رنگ کو مغلوب کر سکے۔ ایسے شاعر کے یہاں اثرات نمو بن کر جڑوں، ریشوں اور پتّوں کی رگوں میں پھیل جاتے ہیں اور بباطن ہر جگہ موجود ہوتے ہیں لیکن بظاہر کہیں نظر نہیں آتے۔ مثلاً علوی کے یہاں منیر نیازی اور ناصر کاظمی کے اثرات کا اکثر نقّادوں نے ذکر کیا ہے اور وہ غلط نہیں کہتے۔ لیکن غور طلب بات یہ ہے کہ علوی منیر نیازی کی پُراسرار

رہتا ہے۔ وجہ یہ ہے کہ منیر نیازی اور ناصر کاظمی کی رومانیت رومانی عہد کے شاعروں سے بہت مختلف نہیں، جب کہ علوی کی رومانیت بادلیئر کی مانند اس تیز، تند اور تلخ حقیقت نگاری کی آنچ میں دہکی ہوئی ہے جو شہری تمدّن کی رعنائیوں اور غلاظتوں سے پُر ہے۔ علوی کی ذات وہ نقطۂ اتحاد ہے جہاں خارجی دنیا کے حادثات اور داخلی دنیا کی وارداتیں دو دھاروں کی صورت آپس میں مل جاتے ہیں، اور علوی نے ذات کو شخصیت میں بدلنے کی بجائے میڈیم میں بدل دیا ہے تاکہ وجودی کرب کی گدلی لہر اور نشاطِ زیست کی چمک دار موج، روحانی خلا کے ہولناک سناٹوں اور حسنِ فطرت کی رنگا رنگ جلوہ فروشیوں کا تماشا پوری شدّت سے کرسکے۔ وہ تمام کرب جو فنا کا زائیدہ اور وہ تمام نشاط جو حیات کا بخشیدہ ہے علوی کی حسیّت میں جذب ہے۔ علوی نہ کرب سے آنکھیں چراتا ہے نہ نشاط کو جھٹلاتا ہے۔ اس کے یہاں کسی ایک موڈ اور ایک احساس کا غلبہ نہیں۔ اسی لیے احساس و بیان کی یک آہنگی نہیں۔ کرب کی تلخ نوائی، نشاط کی نغمہ سرائی اور شکستِ فریب کی طنز یہ لَے کو کبھی الگ الگ اور کبھی باہم ملاکر وہ لب ولہجہ اور رنگ و آہنگ کا ایسا تنوّع پیدا کرتا ہے جو کسی ایک طرزِ احساس اور ایک رنگِ سخن کے زندانیوں کے نصیب میں نہیں۔ دل کے تاریک کنویں سے بلند ہونے والی برہم آواز کا سنگلاخ اسلوب "بوڑھا آدمی"، "کون"، "کہاں ہے وہ دفن" جیسی نظموں کے علاوہ غزل کے ان اشعار میں دیکھیے:

اکیلا تھا کسے آواز دیتا
اترتی رات سے تنہا لڑا میں

مرا نہیں ہوں مگر رائیگاں نہ جائے گا
گِدھوں کا نیچے اترنا طواف چیلوں کا

لڑھک کے میری طرف آرہا تھا اک پتھر
پھر ایک اور، پھر ایک اور بڑا سا پتھر تھا

اتار پھینکوں بدن سے پھٹی پرانی قمیض
بدن قمیض سے بڑھ کر کٹا پھٹا دیکھوں

میں نوحہ گر ہوں بھٹکتے ہوئے قبیلوں کا
اجڑتے شہر کی گرتی ہوئی فصیلوں کا

سب نمازیں باندھ کر لے جاؤں گا میں اپنے ساتھ
اور مسجد کے لیے گونگی اذاں رکھ جاؤں گا

علوی کے تمام اچھے شعروں کی مانند ان اشعار کی خوبی یہ ہے کہ وہ بیان کے ذریعہ ان احساسات کا انکشاف کرتے ہیں جو شعور اور لاشعور کے درمیانی دھندلکوں میں موہوم تصویروں، مدّھم نقوش، لطیف تصوّراتی ارتسامات اور سوتے جاگتے خوابوں کی ابھرتی ڈوبتی پرچھائیوں کی مانند حرکت کرتے ہیں اور جب تک شاعرانہ تخیل انھیں استعارے اور پیکر کے فانوس میں نہیں اُتارتا وہ ادراک و علم کے دائرے میں نہیں آتے۔ اسی لیے کہا گیا ہے کہ شاعری ان حسّی تجربات کا علم عطا کرتی ہے جو کسی اور ذریعہ سے حصّۂ علم میں نہیں آتے۔ باور رہے کہ انسانی ذہن کی سرگرمی محض زبان میں سوچے ہوئے خیالات تک محدود نہیں۔ گو شاعری ایسے خیالات سے پرہیز نہیں کرتی لیکن شاعرانہ تخیل کا اعجاز تو وہیں ظاہر ہوتا ہے جہاں تحتِ لسانی سطح پر حرکت کرتے ہوئے تصوّرات، خیالات اور احساسات کو شاعرانہ اظہار کے ذریعہ صورت پذیر کیا جائے۔

اب علوی کی ایک غزل کے یہ چند اشعار دیکھیے جس میں آہنگ کی جوت کو تصویروں کی روشنی سے الگ کرنا محال ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ شاعر کی آواز حسنِ فطرت کی شعاعوں میں نہا رہی ہے:

چاند کی گگر روشن

شب کے بام و در روشن
اک لکیر بجلی کی
اور رہ گزر روشن
اُڑتے پھرتے کچھ جگنو
رات اِدھر اُدھر روشن
پھول قمقموں جیسے
تتلیوں کے پر روشن
لڑکیوں سے گلیاری
کھڑکیوں سے گھر روشن

یہ حُسن سے مسرّت اخذ کرنے کا "بیان" نہیں کیونکہ الفاظ کا انتخاب ایسا ہے کہ شاہد، مشہود اور مشاہدہ ایک وحدت اختیار کر گئے ہیں۔ وہ جو حسین ہے مسرّت زا ہے اور جو لفظ بیانِ حسن کے لیے لایا گیا ہے وہی لفظ مسرّت کی اس کرن سے بھی جگمگاتا ہے جو نظارۂ حُسن کی زائیدہ ہے۔ علوی کے یہاں صوتی آہنگ کبھی شعری پیکر کی بصریت کو مغلوب نہیں کرتا۔ ہر تصویر اپنا سنگیت ساتھ لاتی ہے۔ علوی کا تخیّل گویا اس اصول پر کام کرتا ہے کہ چیزوں کو ٹھیک سے دیکھو، شعر کے کنواس پر تصویر کا ہر رنگ اپنی آواز آپ پیدا کرے گا۔ اس کی بہترین مثال علوی کی وہ مسلسل غزل ہے جس کا مطلع ہے:

پرندے اُڑے پھڑپھڑاتے ہوئے
بہت شور اُٹھا رات جاتے ہوئے

علوی کی غنائیت کے مختلف روپ ہیں جن میں آہنگ اور امیج مل کر ایک ایسے تخیّلی تجربہ کی تخلیق کرتے ہیں جو خارجی حقیقت سے زیادہ خوب صورت اور معنی خیز ہوتا ہے کیونکہ وہ آرٹ کا تجربہ ہوتا ہے:

رات اترا تھا شاخ پر اک گُل
چار سو خوشبوؤں کے پہرے تھے

شاعر کون سی چیز کا بیان کر رہا ہے؟ پھول کے کھلنے کا؟ —— ذرا دیکھیے تو سہی کہ "اترا تھا" اور "پھرے تھے" کے معمولی الفاظ نے شاہانہ تزک و احتشام کا کیسا انتظام کیا ہے اور شعر کو کہاں پہنچا دیا ہے: یہ شعر دیکھیے:

رات ساحل پہ کھڑی روتی ہے
چاند اُترا ہے بھرے دریا میں!

یہاں معصومانہ نظر، جمالیاتی مشاہدے، اور جمالیاتی مشاہدہ وژن میں بدل گیا ہے۔ کیسا HALLENTIN امیج ہے۔ تخیّل یہاں اپنا اوّلین کام کر رہا ہے اور ANOLOGY کو بہت پیچھے چھوڑ کر، تمام رسمیہ مناسبات کی حدود توڑ کر مظاہر سے ماورا حقائق کا نیا عرفان حاصل کرتا ہے۔

جدید شاعری کی ایک خصوصیت LIGHT VORCE اور SERICUS VERSE کی ثنویت کو ختم کر کے، شیکسپیئر اور سترہویں صدی کے میٹافزیکل شاعروں کی طرح اور PARADOX اور کی وحدت کی بازیافت ہے جدید شعری اسلوب کا ایک اہم عنصر ہے۔ وہ لمبوترے چہرے والے فرسودہ نقّاد جنھیں جدید شاعری میں پھکڑپن اور کرتب بازی کے سوا کچھ نظر نہیں آتا، انھوں نے نہ کلاسک کا مطالعہ ڈھنگ سے کیا ہے نہ جدید شاعری کا۔ ہنسی سنجیدگی سے زیادہ سنجیدہ ہو سکتی ہے، یہ بات آرنلڈ نہیں، شیکسپیئر جانتا تھا۔ المیہ کردار جب المیہ کی آخری ہولناکی کو پہنچتا ہے تو مسخرہ بن جاتا ہے۔ ہملٹ اور لیئر کو کامک کردار غلط نہیں کہا گیا۔ اور جہاں تک طربیہ کا تعلق ہے سروینٹس کا تو مشہور قول ہے کہ طربیہ میں سب سے مشکل کردار مسخرے کا ہوتا ہے جسے ادا کرنے والے کے لیے ضروری ہے کہ وہ سادہ لوح نہ ہو۔ علوی کے یہاں خوش طبعی ہے۔ کھلنڈرا پن بھی ہے لیکن اس کی ظرافت کا ایک پہلو تاریک طربیہ کا زہر خند بھی ہے۔ وہ جانتا ہے کہ ایک ایسی دنیا میں جس میں المیہ تک کے امکانات ختم ہو چکے ہیں اگر آدمی نہ ہنسا تو اس کا پندار اسے پاگل بنا دے گا۔ سیموئل بیکیٹ کی طرح علوی کے یہاں بھی ABSURD کا بیان کچھ اس ڈھنگ سے ہوا ہے کہ آدمی سمجھ نہیں پاتا کہ ہنسے یا روئے۔ جائس نے جدید آدمی کی اوڈیسی الفاظ کے ٹھاٹھیں مارتے سمندر پر لکھی تھی لیکن بیکیٹ نے باوجود اس کے کہ وہ جائس کے بہت قریب تھا

لسانی خشک دامنی کا طریقہ اپنایا۔ علوی کا بھی یہی طریقۂ کار ہے۔ علوی کے یہاں مزاح ہے جو انسانی طربیہ کے خوش طبع تماشائی کی صفت ہے اور IRONY ہے جو طربیہ کے تاریک بننے کے بعد آنکھ کھُلی رکھنے اور نظر کو آنسوؤں کی دھندلاہٹ سے بچانے کے لیے ضروری ہے۔ علوی طنز کا استعمال بہت کم کرتا ہے کیونکہ طنز ناپسندیدہ پر مقصدی حملہ ہوتا ہے اور اشیا کو آدرشوں کی روشنی میں دیکھتا ہے۔ وہ شاعر جو ایسے اشعار لکھ سکتا ہو۔

سچ ہے کہ وہ بُرا تھا ہر اک سے لڑا کیا
لیکن اسے ذلیل کیا یہ بُرا کیا

یا

دونوں کے دل میں خوف تھا میدانِ جنگ میں
دونوں کا خوف فاصلہ تھا درمیان کا

یا

نہ ہم نے صحرا کی خاک چھانی
نہ ان کے رخسار نم ہوئے ہیں
عذاب اترے ہیں دشمنی میں
نہ دوستی میں کرم ہوئے ہیں

وہ طنز سے ماورا بنیادی انسانی رویّوں کی طرف دیکھتا ہے، اور منٹو ہی کی طرح اخلاقی قدروں کا نہیں، انسانی قدروں کا اثبات کرتا ہے۔ انسانی رویّوں کو دیکھنے کے لیے آنکھ کھلی رکھنا ضروری ہے اور IRONY مشاہدہ ہے، ABSURD کا ایک ایسا ترچھا مشاہدہ OBLIQUE PRECEPTION جس کے ذریعہ متضاد اور بے میں چیزیں بظاہر مضحکہ خیز لیکن بباطن المناک طریقہ سے باہم مل کر ایک غیر متوقع اور پریشان کن تاثر اور کا تجربہ پیدا کرتی ہیں۔ علوی کی بہت سی نظموں میں غنائیت کے شفاف پانی کے نیچے IRONY کا تہہ آب دھارا بہتا ہوا ملے گا۔ میں صرف غزلوں سے چند اشعار پیش کرتا ہوں:

رہے نام دائم خداوند کا
ہمارا تھا گیا ہم تو مرحوم تھے

ہوئی رات میں اپنے اندر گرا
مری آنکھ سے پھر سمندر گرا

چل پڑے ہیں گٹے پھٹے جذبے
حسرتیں ساتھ ساتھ ہولی ہیں

یہ کہاں دوستوں میں آ بیٹھے
ہم تو مرنے کو گھر سے نکلے تھے

گھر والے سب جھوٹے ہیں
سچّا گھر میں طوطا ہے

ان کو گناہ کرتے ہوئے میں نے جا لیا
پھر اُن کے ساتھ میں بھی گنہگار ہو گیا

کیوں دشمنوں میں لا کے کھڑا کر دیا مجھے
کیا کہہ کے اب خطاب کروں سامنے ہے

اس ضمن میں علوی کی وہ نظمیں اور غزلیں بہت اہم ہیں جو فسادات کے پس منظر میں لکھی گئی ہیں. فسادات علوی کے لیے ایک ایسا تجربہ تھے جس کی ہولناکی کو وہ مقدّر کی ستم ظریفی

IRONY OF FATE کے تمام PARADOXES کو سمیٹ کر ہی بیان کر سکتا تھا۔

وہ تشدّد کی بہیمانہ قوتوں پر طنز، اور انسان دوستی کی جذباتیت سے بھی دامن بچاتا ہے اور نفرت، محبت، انتقام، دردمندی اور بے بسی کے جذبات سے بھی کہ فسادات کا پیدا کردہ سچویشن اتنا تو ABSURD تھا کہ انسان اپنے بنیادی جذبات تک کا استعمال نہیں کر سکتا تھا۔ علوی خود کو ایک ایسی صورتِ حال کے مرکز میں پاتا ہے جس میں ماورائی سہاروں سے کٹا ہوا "اجنبی" انسانی سہاروں سے بھی محروم ہو جاتا ہے۔ ایک طرف قدرت کی اندھی طاقتوں نے اسے ایک ایسی دنیا میں پھینکا جس میں وہ خود کو "اجنبی" محسوس کرتا تھا، دوسری طرف تاریخ کی اندھی قوتوں نے اسے وطن ہی میں جلاوطن کر دیا۔ وہ آدمی جو ابدیت میں اپنی جڑیں پیدا نہ کر سکا ہو اور جس کی جڑیں تاریخ میں بھی اکھڑ جائیں وہ ابدیت کے تناظر اور تاریخ کے بیچ رہ کر کیسے شعر کہتا ہے، یہ جاننے کے لیے وہ غزلیں دیکھیے جن کے مطلع ہیں:

اوروں کے گھر جلا کے قیامت نہ کر سکا
گھر جل گیا مگر میں شکایت نہ کر سکا

اور

ابھی رویا ابھی ہنسنے لگا ہوں
تو کیا سچ مچ میں پاگل ہو گیا ہوں

جیسے زمیں سے آسماں تک یہ منظر نظر آتا ہو کہ

خونی آنکھ ستاروں کی
چمک دمک تلواروں کی

اس کے یہاں شکستِ دل کے دل نواز نغمہ کی بجائے ٹوٹاؤ کے شور کی صدا کا ہونا فطری ہے:

بکھیر دے مجھے چاروں طرف خلاؤں میں
کچھ اس طرح سے الگ کر کہ جُڑ نہ پاؤں میں

نقّادوں نے علوی کے یہاں فکر کی کمی کی شکایت کی ہے۔ جس قسم کی فکر کی انھیں تلاش

ہے وہ علوی کے یہاں نہیں۔ اس کے یہاں "خیالات" نہ سطح شاعری پر تیرتے ہیں نہ تجربہ اور اظہار کے درمیانی فاصلہ پر چہل قدمی کرتے ہیں۔ علوی کے یہاں تخیّل فکر کی نفی نہیں کرتا بلکہ اسے جذب کر کے اپنا کام آگے بڑھاتا ہے، کیونکہ جو کام اسے کرنا ہے وہ فکر سے ممکن نہیں، اور اگر تخیّل پر فکر کا غلبہ ہو گیا تو شاید تخیّل یہ کام سرے سے کر ہی نہ سکے۔ شعری تجربہ علوی کی ذات کی گہرائی سے خود اپنا ایک فارم لے کر پیدا ہوتا ہے، اور علوی اس فارم پر اپنی طرف سے کسی تصوّر، کسی خیال، کسی فلسفیانہ تعریف و تفسیر کا فارم عائد کرنے سے احتراز کرتا ہے کیونکہ وہ شعری تجربہ کو، جو اس کے یہاں حسّی اور تخیّلی ہوتا ہے، ان تمام آلائشوں سے پاک رکھنا چاہتا ہے جو شاعری میں فکر کو تخیّل سے الگ کرنے کا نتیجہ ہوتی ہیں۔ اس کی ایک ہی کوشش ہے کہ تجربہ اور اظہار کے بیچ کا فاصلہ کم سے کم ہوتا رہے ـــــ اتنا کم کہ دونوں کے درمیان فکر کی مکڑی جالا تک بننے نہ پائے کیونکہ وہ جانتا ہے کہ یہ جالا چاہے جتنا مہین ہو تجربہ سے غیر متعلق ہو گا۔ اسی لیے علوی کے یہاں فکر، خیال اور احساس ایک وجدانی تجربہ میں تحلیل ہو جاتے ہیں جو اچھی شاعری کی صفت ہے۔ وہ تخیّل جو احساس اور خیال کو پگھلاتا ہے، اور اس سیّال مادّہ کو شعری پیکر کے آبگینہ میں ڈھالتا ہے، فی الحقیقت ایک نئی چیز تخلیق کرتا ہے جو اس "لفظی" صورت میں اس سے قبل اس دُنیا میں نہیں تھی۔ اسی لیے والیس اسٹیونز نے کہا ہے کہ "جب بھی شاعر دُنیا کی طرف دیکھتا ہے دنیا ایک نئی معنویت پاتی ہے۔" ہسرل تجربہ کو BRACKETING PRECEPTION کہتا ہے یعنی نظر کی قوسین میں تجربہ کو اس طرح قید کرنا کہ تمام غیر ضروری اور غیر متعلق پرتیں اور تہیں چھلتی چلی جائیں اور اس کا اصلی جوہر عیاں ہو جائے۔ علوی کی نظر مُتی میں آ کر شے یا واردات پرکھتی نہیں بلکہ اسے اس طرح دیکھتی ہے کہ دیکھنے کے عمل کے دوران ہی واردات یا شے ایک نیا روپ، نیا سنگھار اور نئی معنویت پیدا کرتی چلی جاتی ہے۔

دن بھر بچّوں نے مل جل کر پتھر پھینکے پھل توڑے
سانجھ ہوئی تو پنچھی مل کر رونے لگے درختوں میں

سنکی ہوئی ہواؤں میں خوشبو کی آنچ ہے
پتّوں میں کوئی پھول دہکتا نہ ہو کہیں

سونے رستے پہ سرِ شام کوئی
گھر کی یادوں میں گھرا بیٹھا ہے

ایک بہت ہی بوجھل شام کے آتے ہی
سونے دل کو یادوں کا کہرام ملا

نظموں میں "انتظار" "آوازیں" "پگڈنڈی" "گھوڑے پر اک لاش" "ایسا ہو" "لوٹتے ہوئے" علوی کے اس طریقۂ کار کی جو منظر کو مشاہدے کی قوسین میں بند کر کے معنی آفرین بناتا ہے، کامیاب مثالیں ہیں۔ خیال آرائی سے مرعوب اور آہنگ سے مسحور کرنے کے عام پسند لیکن پُر فریب شاعرانہ رویّوں سے وہ دور رہتا ہے کیونکہ اس نے دیکھا ہے کہ دوئم درجہ کے شاعران Devices کے ذریعہ ٹھوس تجربات اور ٹھوس پیکروں کے فقدان کو کیسے چھپانے کی کوشش کرتے ہیں۔ علوی کا معاملہ چوکھا ہے۔ اگر امیج ہے تو شاعری ہے، اگر امیج نہیں ہے، تو شاعری نہیں ہے۔ ہاتھ کنگن کو آرسی کیا۔ یہاں فریبِ نظر کا کوئی امکان ہی نہیں، کیونکہ نظر کو افکار اور آوازوں میں الجھانے اور پریشان کرنے کی کوشش ہی نہیں۔ علوی کے یہاں حسیّت اور شاعری کا نظم سے الگ کوئی وجود نہیں، اس لیے ان پر فربہ باتیں کر کے، VAGUE انسان سے محبّت اور بیان سے الفت کی دہائیاں دے کر اور WOOLY شاعری کو اچھی شاعری ثابت کرنے کے امکانات بھی نہیں۔ علوی کے یہاں قاری کا نظم سے براہِ راست سامنا ہے۔ نظم اچھی ہے تو مکمل قبولیت ہے، خراب ہے تو مکمل استرداد۔ بیچ میں نہ خطابت کے ڈھول تاشے ہیں نہ آہنگ کا بینڈ باجا، جن کے بغیر شاعری کے شارعِ عام سے نہ لنجے تجربہ کا جنازہ گزرتا ہے

نہ لنگڑے خیال کی بارات۔ اس فیصلہ کن مرحلہ پر علوی طے کرتا ہے اس کا شاعر بننا اتنا اہم نہیں جتنا شعر کا شعر بننا ضروری ہے۔ اسی لیے وہ شاعری سے اپنے لیے کوئی چیز نہیں مانگتا' نہ شہرت، نہ سماجی منزلت، نہ شاعرانہ شخصیت کی جلوہ فروشی۔ نظم شخصیت سے الگ ایک زندہ آرگنزم کے طور پر اپنی اندرونی جذبات اور بیرونی ساخت کی صلابت پر اپنی قدر منواتی ہے۔ والیری کی بات یاد کیجیے کہ ہر نظم میں شاعر کے "نظامِ افکار" یا ایک مخصوص اور متعین حسیت کا عکس دیکھنا بھی شاعری کی طرف غلط جمالیاتی رویّہ ہے۔ ایک آئیڈیل نظم اس قدر توآٹونومس ہوتی ہے کہ شاعر، شاعر کے جذبات اور اس کی ذہنی کیفیات تک کے ساتھ خود آگاہ لین دین کا حسابی معاملہ نہیں رکھتی۔ وہ اپنی ذات سے موجود ہوتی ہے' —— آزاد' خود کفیل، اور منفرد' —— "کسی انجان سیّارے سے گرا ہوا خلائی سنگ ریزہ —— وہ خاموش پتھر جو کسی پُراسرار آسمانی حادثہ سے ٹوٹ کر ہماری دنیا میں آن گرا ہے۔"

علوی کی کامیاب نظمیں یہی تاثر چھوڑتی ہیں۔ خاموش پتّھر کی مانند وہ کچھ بھی "بولے" بغیر' ان تمام ہیجانات کو اپنی ذات میں جذب کیے ہوتی ہیں جن سے شاعر کا تخیّل ایک جوالا مکھی کی مانند کھولتا رہتا ہے۔

علوی کا شاعرانہ تخیّل شیلی، میٹر لنک اور ملارمے کی طرح، حسنِ مطلق، صداقتِ مطلق، جوہرِ اصل، یا حُسنِ غیر مجسّم کو دیکھنے اور محسوس کرنے اور عالمِ خیال کے اِن لطیف تجربات کو حریر و پرنیاں جیسے نازک اور مہین اسلوب میں بیان کرنے کی طاقت نہیں رکھتا۔ بادلیئر اور ایلیٹ طاقت رکھتے ہیں لیکن وہ اس اسلوب کو اپناتے نہیں' البتہ فکر و احساس کے نازک اور لطیف سایوں کو بے نقاب کرنے کے لیے وہ حسبِ موقع اس کا استعمال کرتے ہیں، ورنہ اُن کا بنیادی طریقہ' کار بھی علامتی ہے' اور زبان اپنی ٹھوس سطح چھوڑنے نہیں پاتی۔ خود ایٹس نے جب دیکھا کہ کے سبب اس کی شاعری نہایت تجریدی، مہین اور پتلی بنتی جا رہی ہے، تو اس نے اسے ٹھوس، نکیلا اور گاڑھا بنانے کے لیے۔ زبان کا رشتہ گرد و پیش کی اشیا سے ازسرِ نو استوار کیا اور اپنا کام پھر وہیں سے شروع کیا جہاں سے عام

کمزوری انسانیت کا روبارِ جہاں کے کام کا آغاز کرتی ہے۔ ایٹس نے کہا کہ شاعری کے سامنے دو راستے ہیں۔ ایک اوپر کا، دوسرا نیچے کا۔ ایک اوپر اڑتے اور آنکھوں سے اوجھل ہو جانے والے پرندے کا راستہ، —— دوسرا چھکڑوں سے بھرے بازار کا۔ ایٹس کا بعد کا کلام اسی لیے وقیع ہے کہ اس کا اسلوب ٹھوس اور سنگین ہے۔ علوی نے شروع ہی سے دوسرا راستہ پسند کیا۔ وہ عالمِ خیال کا نہیں بلکہ زمینی، انسانی، اور فطرتی دُنیا کا شاعر ہے۔ یہ اس کی طاقت بھی ہے اور کمزوری بھی، یا یوں کہیے کہ اس کے وصف کا عیب ہے۔ طاقت اس معنی میں کہ ان عناصر نے اس کی شاعری کو ڈھیلی اور موہوم بننے نہیں دیا۔ کمزوری اس معنی میں کہ زبان کے پنہاں خزانوں کو زیادہ حوصلہ مندانہ اور خلاقانہ طریقہ سے نہ کھنگالنے کا خطرہ یہ ہے کہ تجربات کا دائرہ سمٹ جاتا ہے، کیونکہ زبان جتنی زیادہ حسّاس اور پُرثروت ہوگی تجربہ کے لطیف پہلوؤں، پیچیدگیوں اور گہرائیوں کا احاطہ کر سکے گی کیونکہ زبان تجربہ کے اظہار ہی کا نہیں عرفان کا بھی ذریعہ ہے، اور زبان جتنی زیادہ ثروت مند ہوگی تجربہ کے غنائی، ڈرامائی اور طنزیہ پہلوؤں کے تفحّص کے امکانات اتنے ہی زیادہ ہوں گے، گو اس سے یہ بھی لازم نہیں آتا کہ وہ شاعر جس کے یہاں زبان پر قدرت ہے، ان کے تجربات واقعی گہرے اور پیچیدہ بھی ہیں۔ زبان کی زرّیں نقاب سے فرسودگی اور سطحیت کی پردہ پوشی کا کام ہمارا عام شاعرانہ چلن ہے۔ مطلب یہاں روایتی شاعرانہ ڈکشن سے نہیں بلکہ اس ڈکشن کی بھرپور نشوونما سے ہے جو انحراف کے بعد شاعر اپنے لیے ایجاد کرتا ہے۔

ایک نظر سے دیکھیے تو جدید شعری اسلوب ہر اعتبار سے مخالف رزمیہ اسلوب ہے، کیونکہ جدید شاعر کے لیے کائنات کے ہم آہنگ ہونے اور نظامِ قدرت میں ہر شے کے اپنے درست مقام اور صحیح ٹھکانہ پر ہونے کا یقین پیدا کرنے والی رزمیہ تفسیر ممکن نہیں رہی۔ جدید دور اُن تمام اخلاقی اور روحانی تصوّرات کی ہیبت ناک شکست و ریخت کا دور ہے جن پر قدیم دنیا کی تعمیر ہوئی تھی۔ جدید شاعر خود کو تصوّرات کے گرتے ہوئے ستونوں، ٹوٹتی ہوئی محرابوں اور بیٹھتی ہوئی فصیلوں کے مرکز میں پاتا ہے۔ کائنات اپنا تاریخی ربط کھو چکی ہے، اور انسان

ایک ایسے دور میں داخل ہو رہا ہے جسے شاید اس کی تاریخ کی روشنی میں سمجھا تک نہیں جا سکے۔ چنانچہ شاعری میں اب وہ اسلوب ممکن نہیں رہا ہے جو منظم، منطقی اور مفسّرانہ انداز سے کسی خارجی عمل کا بیان یا تجریدی نظام کی وضاحت کرتا تھا۔ جدید شاعر کا سب سے بڑا مسئلہ بقول ایلیٹ کے اس انتشار کو جس سے جدید دور عبارت ہے، شاعری کے لیے موزوں بنانے کا مسئلہ تھا اس انتشار کی عقلی اور مربوط تفسیر اگر ضروری ہوتی تب بھی ممکن نہیں رہی تھی۔ پھر ایک ایسی دنیا میں جس میں ہایارکیوں اور طبقات کے ٹوٹ جانے، کیمونیٹی کے انسانی جتھوں میں بدل جانے اور تمام زندگی کے سٹریم لائن ہو جانے کے بعد، ہر ایک کی زندگی سب کی زندگی بن گئی تھی، شاعری کے لیے آراستہ و پیراستہ زبان، اور جلیل و جمیل اسلوب کی بجائے اس حقیقت پسند اسلوب کی زیادہ ضرورت تھی جو نثر و نظم کے فاصلوں کو کم کر کے، جدید دور کے خلفشار، غلاظت، بدصورتی، تیز رفتاری اور تشدّد سب کا احاطہ کر سکے۔ شاعری کا رزمیہ بیانیہ، تلقینی اور تفسیری اسالیب کی بجائے اسطوری، علامتی، ڈرامائی اور غنائی اسالیب کی طرف مائل ہونا فطری تھا۔ جدید نظمیں الفاظ کے ٹھاٹھیں مارتے سمندر کی مانند پرشکوہ اور ہیجانی نہیں، بلکہ اس جھاگ کی مانند ہلکی پھلکی ہیں جو طوفانی موجیں ساحل سمندر پر چھوڑ جاتی ہیں۔ تجربات کے ننھے منّے جزیرے، مشاہدات کی جھلکیاں، وارداتوں کی رنگ بدلتی تصویریں۔ پوری کائنات ایک سیل ہے، ایک بہاؤ، ایک حرکتِ مسلسل، فینومینا تجربہ کی وہ چنگاری ہے جو ذات اور غیر ذات کے تصادم سے پھوٹتی ہے۔ شاعر تاویل و تفسیر کے جھمیلوں میں پڑنے کی بجائے، چنگاری کو شعری پیکر میں بدل کر اسے وہ حسن، معنویت اور پائیداری عطا کرتا ہے، جو سیلِ وقت، خاموش فطرت اور حادثاتی دنیا پر آرٹ کی فتح ہے۔

علوی کے احساس کی جھیل پر نظر کیجیے۔ اس کی دھند میں جلی ہوئی بستیوں کا دھواں اور لاشوں کی چراند ہے۔ کنارے پر وہ جھاڑیاں ہیں جو لٹے قبیلوں پر بین کرتی عورتوں کی مانند نمناک و سوگوار ہیں۔ بے کیفی کا سبز لہو سطح آب کی کائی بن گیا ہے جس کے نیچے لامعنویت کے سردِ سانپ کی سرسراہٹ ہے۔ اور پھر نشاطِ زیست کا وہ سرخ کنول ہے جو کائی کی سطح

چیر کر لہلہاتا ہے اور جس پر ننھی منّی مسرّتوں کی شوخ تتلیاں اپنے رنگ بکھیرتی ہیں اور خواہش کا بھنورا جھومتا ہے۔ علوی کے یہاں کسی احساس کا انکار نہیں، کسی ایک جذبہ کی قیمت پر دوسرے کا اثبات نہیں۔ چونکہ مختلف احساسات کے رنگ اس کے یہاں گھلتے ملتے رہتے ہیں اس لیے اس کی گھریلو واقعات کی شاعری میں نہ جذباتیت ہے نہ نسائیت' اور نہ ہی وجودی کرب کی شاعری میں مابعدالطبیعاتی بغاوت کی بائرونک اور بادلیرین ہولناکی کی پرچھائیاں۔ عافیت کوشی اور آوارگی کی کش مکش اس دلِ وحشی کا مقدر ہے جسے غالب نے آفت کا ٹکڑا کہہ کر اس کی جوہری صفت کو مستعار اخلاقی رویّوں کے لیے شعلہ ساماں بنایا ہے۔ ایک معنی میں یہ ابتدائی انسان اور متمدّن انسان کی کشمکش ہے جو فنکارانہ شخصیت میں شدید تر بنتی ہے کہ تخلیقی تخیّل رسمیہ اخلاقی رویّوں سے ماورا انسان کے عنصری جذبات کی تلاطم خیزیوں اور اندھی جبلّتوں کا کھیل دیکھنے کا حوصلہ رکھتا ہے۔ ایک بے نام اضطراب، ایک موہوم خلش، ایک بے سبب بے چینی جو بظاہر جدید آدمی کا نیوروسس، لیکن فی الحقیقت اس کا وجودی کرب ہے آوارگی میں پناہ ڈھونڈتا ہے کہ آوارگی ایک مسلسل حرکت ہے، جس کی کوئی سمت نہیں۔

جن کی راہیں بھی نہیں، اور کوئی منزل بھی نہیں
ان بگولوں سے مری ہم سفری رہتی ہے

علوی توازن اور مفاہمت کی عیّاری کی بجائے تناؤ کو قبول کرتا ہے، اور کسی ایک کے حق میں فیصلہ کرنے کی بجائے دونوں کے انسانی تقاضوں سے آنکھیں چار کرتا ہے:

کبھی تو ایسا بھی ہو راہ بھول جاؤں میں
نکل کے گھر سے نہ پھر اپنے گھر میں آؤں میں

مرا مکان اگر بیچ میں نہ آئے تو
ان اونچے اونچے مکانوں کو پھاند جاؤں میں

یہ تو اس کے احساس کی تصویر ہے، لیکن گھر کا حق یہ تصویر منواتی ہے:

مجھے معلوم ہے اس شہر میں تو
کئی دن سے پریشاں پھر رہا ہے
یہاں ہر ہر قدم پر ٹھوکریں ہیں
مگر رُک جا کہاں جانے لگا ہے
کوئی اس شہر کے اک گھر میں اب بھی
ترے بچّے کو چھاتی سے لگائے
اسی امید میں روتی ہے ظالم
تجھے دیکھے تو اٹھ کر مسکرائے

آوارہ گردی کی انسانیت اس نخفہ میں ہے جو اس کی آوارہ گردی کا جواز ہے اور آوارگی کو فرار سے الگ کرتی ہے:

کچھ تو سوغات دوں گھر والوں کو
رات آنکھوں میں سجائے جاؤں

جدید شاعری تناؤ کا بیان ہے، حل نہیں، اور تناؤ جمالیاتی اظہار میں تحلیل ہوتا ہے، اخلاقی فیصلہ میں نہیں۔ اسی لیے علوی وجودی کرب سے نجات کے لیے نہ موکش کا راستہ اختیار کرتا ہے نہ خودکشی کا۔ دونوں تناؤ کا حل نہیں، خاتمہ ہیں۔ خدا کے نہ ہونے سے موت، زندگی کی شر رجستگی، اور فنائے محض کے مسائل خوفناک درندوں کی طرح علوی کو گھیر لیتے ہیں۔ موت زندگی کے ادھورے پن کا احساس پیدا کرتی ہے، اور فنا اسے بے معنی بنا دیتی ہے۔ وقت بے کیف لمحوں کا تواتر اور سیلِ وقت میں زندگی رقص شرر بن

جاتی ہے۔ علوی کے یہاں خدا کا وجود اس کے نہ ہونے کے غم میں موجود ہے۔ وہ خدا کا فریب کھانے کو بھی تیار ہے لیکن روایتی مذاہب میں عقیدہ ٹوٹنے کے بعد اب تو وہ ریگ زار بھی ختم ہو چکے جہاں سراب کے امکانات تھے۔ فلسفہ کے دلاسے خشک ریت ہیں جن سے روحانی پیاس نہیں بجھتی۔ یاس کو رواقیت سے قبول کرنے کا اس میں حوصلہ نہیں اور روحانی تلاش پر ردانہ ہونے کی تیاری نہیں۔ وہ عقیدت مندی جو واماندگی کی آخری پناہ گاہ ہے، اس مجموعۂ کلام کے انتساب سے ظاہر ہے۔ خدا، وقت، موت، تواتر کی بے کیفی، لمحۂ نشاط کی گریز پائی کا رومانی غم، لامعنویت اور بے مقصدیت کا احساس علوی کی شاعری میں چاروں طرف بکھرا پڑا ہے۔ سوائے اس کے کہ ایوان کارا موزوف کی طرح اپنے ٹکٹ شکریہ کے ساتھ خدا کو واپس لوٹا دے اس کے پاس کوئی چارہ نہیں۔ لیکن جو چیز علوی کو خودکشی سے باز رکھتی ہے، وہ فکر نہیں احساس کی منطق ہے۔ وجود فنا کے تصوّر سے لرزتا ہے، اور مادّی دنیا کی حیاتیاتی قوتیں اسے آخری چھلانگ لگانے سے روکتی ہیں:

سمندر سامنے پھیلا ہوا ہے
چمکتی ریت قدموں میں بچھی ہے
پرندے تیرتے ہیں آسماں پر
افق میں ایک کشتی ڈوبتی ہے
کنارہ چھوڑ کر جاتی ہیں موجیں
نہا کر دھوپ اجلی ہو گئی ہے
گھٹا جاتا ہے دَم مرنے سے پہلے
ہوا میں مچھلیوں کی بو بسی ہے
چلو اب آج کا دن اور جی لیں
کہ مرنے کو ابھی کل بھی پڑی ہے

یہاں ایروز کی طاقت تھاناٹوز کی جبلت پر حاوی ہے اور اس کا اظہار سمندر، چمکتی ریت، پرندے، دھوپ، اور مچھلی کے حیات بخش پیکروں سے ہوا ہے۔ یہ احساس کی منطق ہے جو فکر کے دلاسوں سے زیادہ طاقتور ہے۔ خالی مکان کی دو نظمیں "علاجِ غم" اور "دو دن" میں تو علوی آدمی کو فطرت کے تناظر میں رکھ کر خواہشِ موت اور افسردہ طبعی دونوں پر حملہ کرتا ہے۔ وہائٹ ہیڈ نے کہا ہے کہ یہ کہنا مشکل ہے کہ فطرت کہاں ختم ہوتی ہے اور آدمی کہاں شروع ہوتا ہے۔ علوی کی شاعری میں بھی انسانی، حیوانی اور فطرتی دُنیا کا رشتہ گوشت اور ناخن کا رشتہ ہے۔ یہ رشتہ جب بھی ٹوٹتا ہے علوی غم زدہ ہو جاتا ہے، جس کا بہت ہی سادہ لیکن نہایت ہی خوب صورت اور شدید اظہار اس کی نظم "اب جہاں بھی جاتے ہیں" میں ہوا ہے۔ "خالی مکان" کی ایک نظم "جدائی کا غم" میں تو انسانی ارتقار کو پیڑوں پر سے میدانوں میں ایک جست کی صورت میں اس طرح دیکھا گیا ہے کہ طنز کی بجائے غمناک خوش طبعی نے لی ہے جو ارتقار کو تکوینی تناظر میں دیکھنے کا نتیجہ ہے۔ آدمی فطرت میں جیتا ہے، لیکن فطرت سے الگ بھی ہے۔ اس نے انسانی بستیاں بنائی ہیں لیکن ان پر وہ قانع نہیں کہ اس کی ابھپسا محدود سے ماورا لامحدود میں ابدی سہارے ڈھونڈتی ہے۔ یہاں پاسکل کا ایک قول مجھے انگریزی میں ہی نقل کرنے دیجیے:

FOR INFACT WHAT IS MAN IN NATURE ? A NOTHING IN COMPARISON WITH THE IN FINITE, AN ALL IS COMPARISON WITH THE NOTHING, A MEAN BETWEEN NOTHING AND EVERYTHING.

محدود اور لامحدود کے درمیان، خودکشی اور آخری نجات کے درمیان بطور شاعر جینے کا مطلب ہے، اس تناؤ کو قبول کرنا جو شاعر ہونے کے ناطے اس کا مقدّر ہے۔ یہ تو وحشی اور سنیاسی ہوتے ہیں، جو گپھائیں آباد کرتے ہیں، اور دونوں کو شاعری کی ضرورت نہیں ہوتی۔ یہ تو شاعر ہی ہوتا ہے جو انسانی بستیاں آباد کرتا ہے۔ سائمن ویل نے کہا ہے کہ اس میلیو کو تباہ کرنا جس میں آدمی جیتا ہے سب سے بڑا جرم ہے۔ آدمی خاندان، ملک، قوم اور تہذیب

میں جیتا ہے۔ انسان کے بغیر ایک سنت یا ولی جی سکتا ہے آدمی نہیں۔ اب ہکسلے کی اس بات کو یاد
کیجیے: خوشی آدمی کے نصیب میں نہیں کیونکہ خوشی یا تو حیوانی سطح پر ممکن ہے یا روحانی سطح پر۔ شاید
اسی لیے اردو شاعری میں خوشی کا اتنا ذکر نہیں ہوتا جتنا غم کا ہوتا ہے۔ لیکن شاعری نشاط کا ذکر
کرتی ہے۔ خوشی سے مختلف چیز ہے کہ خوشی ایک ذہنی حالت ہے جب کہ نشاط حواس کا اضطراری
عمل ہے۔ لیکن آدمی ہونے ہی کے ناتے انسان چند ایسی مسرتوں کا بھی وارث ہے جن سے
حیوان اور سنت محروم ہیں۔ یہ اس آدمی کی مسرتیں ہیں جو گناہ میں جیتا اور نجات کا متلاشی ہے۔
جو لمحۂ نشاط سے خوش ہوتا ہے لیکن اس کے پائدار نہ ہونے پر غم زدہ بھی ہے۔ علوی کی شاعری میں فکر و احساس کی اس
پوری جدلیت کا تجزیہ اور تناؤ ہے۔ علوی نے زندگی کا سارا زہر پیا ہے۔ وہ نیل کنٹھ ہے۔ لیکن وجود کی آخری چٹان
سے خلاؤں سے ہونے والے سناٹوں کا نظارہ کرنے کے بعد نیل کنٹھ پھر ایک بچّہ کی طرح دنیا میں آنکھیں کھولتا ہے اور دنیا
کا نوزائیدہ بچّہ کا پہلا رویہ، تمام زندہ چیزوں سے پیار کا رویہ ہوتا ہے۔ علوی یہاں محض طفلانہ معصومیت
کا نہیں بلکہ ریڈیکل انوسنس RADICAL INNOCENCE کا شاعر بنتا ہے، جو نیل کنٹھ
کا بچّہ کے روپ میں نیا اوتار ہے۔ پھر تو ہر چیز لیلا ہی لیلا ہے۔ گھر، آنگن، بازار، جنگل، صحرا اور
سمندر، چاند، سورج اور ستارے، پھول درخت اور پرندے، گزرتے رات دن اور بدلتے موسم،
سب رنگ اور نور کی پھواروں میں نہا کر جاگ اٹھتے ہیں۔ اب تو منّے کے خواب سے لے کر بوڑھے کے
بارِ حیات تک ہر چیز شاعر کی کمندِ تخیّل کی زد میں ہے۔ انسان کھلونوں میں اور کھلونے جانداروں
میں بدل جاتے ہیں۔ پوری کائنات ایک نرسری بن جاتی ہے جس میں نیل کنٹھ ایک "بچّہ" کی طرح
کھیلتا ہے۔ چیزوں کو نام دے کر انھیں تخلیق کرتا ہے اور ان کے برہنہ حسن کو برہنہ آنکھ سے
دیکھتا ہے۔ شاعری LOGOS بنتی ہے۔